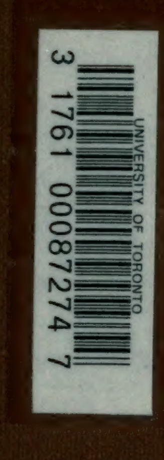

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00087274 7

L'ART DE NOTRE TEMPS

CHASSÉRIAU

L'ART DE NOTRE TEMPS

COLLECTION D'ALBUMS D'AMATEURS IN-4° QUART GRAND JÉSUS
COMPRENANT CHACUN 48 PLANCHES HORS-TEXTE
ACCOMPAGNÉES DE NOTICES ET
PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE

PREMIÈRE SÉRIE

CHASSÉRIAU

PAR HENRY MARCEL
ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS
ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

COURBET

PAR LÉONCE BÉNÉDITE
CONSERVATEUR DU MUSÉE
DU LUXEMBOURG
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

PUVIS DE CHAVANNES

PAR ANDRÉ MICHEL
CONSERVATEUR AUX MUSÉES NATIONAUX
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

MANET

PAR LOUIS HOURTICQ
INSPECTEUR ADJOINT DES BEAUX-ARTS
DE LA VILLE DE PARIS

DAUMIER

PAR LEON ROSENTHAL
DOCTEUR ÈS-LETTRES
PROFESSEUR AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

CARPEAUX

PAR PAUL VITRY
CONSERVATEUR-ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE
PROF. A L'ÉCOLE NATIONALE DES ARTS DÉCORATIFS

DAUBIGNY

PAR JEAN LARAN
BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

GUSTAVE MOREAU

PAR LÉON DESHAIRS
CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE DE L'UNION
CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS

MILLET

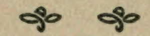
PAR PAUL LEPRIEUR
CONSERVATEUR DES PEINTURES AU MUSÉE DU
LOUVRE, PROFESSEUR A L'ÉCOLE DU LOUVRE

DEGAS

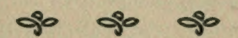
PAR P.-A. LEMOISNE
BIBLIOTHÉCAIRE AU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES
DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

(VOIR A LA FIN DU VOLUME LES CONDITIONS D'ABONNEMENT A LA SÉRIE COMPLÈTE)

L'ART DE NOTRE TEMPS



CHASSÉRIAU



48 PLANCHES HORS-TEXTE

ACCOMPAGNÉES DE 48 NOTICES RÉDIGÉES PAR JEAN LARAN, BIBLIOTHÉCAIRE AU CABINET DES ESTAMPES, ET PRÉCÉDÉES D'UNE INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE ET CRITIQUE PAR

HENRY MARCEL

ADMINISTRATEUR-GÉNÉRAL DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE, ANCIEN DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS



LA RENAISSANCE DU LIVRE

JEAN GILLEQUIN & CIE, ÉDITEURS

78, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS

Théodore Chassériau

Parmi les sujets d'affliction que les vicissitudes de la vie sociale ne ménagent pas aux âmes élevées, il en est un plus pénible peut-être que le spectacle des catastrophes accumulées par la fureur des partis; c'est celui de la hâte indifférente avec laquelle, la tempête passée, les intérêts reprennent leur train sur les décombres, sans seulement chercher à en tirer les nobles débris qu'ils recouvrent. Dans son impatience de ressaisir ses aises, la Société ne s'attarde pas à sauver les épaves de la tourmente; elle comble les trous, nivelle les aspérités, sans se soucier si son rouleau n'écrase pas des chefs-d'œuvre, fait enfin « la part du feu », dans l'acception parfois la plus sinistre du mot.

Ce spectacle, nous l'avons eu naguère, lors de la démolition définitive de la Cour des Comptes; sur les murs léchés par les flammes, s'étendait tout un cycle de peintures admirables, sans analogues dans notre pays, reliques d'une carrière artistique brusquement interrompue par la mort. Une poignée d'amateurs et de critiques demanda vainement l'aide du Gouvernement, le concours du public, pour recueillir ces restes précieux. Si le premier, pour tout effort, se déchargea sur elle de son devoir de préservation, le second se montra sourd à l'appel qui lui était adressé et l'œuvre de salut dut se limiter

à quelques fragments, où demeurent du moins la mystérieuse empreinte d'une âme et le sceau irrécusable du génie.

L'homme dont l'œuvre maîtresse sombrait ainsi sous l'indifférence publique, laissait au reste, par ailleurs, mainte trace de sa courte existence. Né le 20 septembre 1819, à Samana, dans l'île de Saint-Domingue, d'un père au tempérament aventureux et à la carrière accidentée, qui mourut consul de France à Porto-Rico, Théodore Chassériau porta dans sa personne, comme dans son art, d'indéniables traces de son origine exotique. Sa vocation fut précoce, ainsi que l'est toute fructification sous les tropiques; dès l'âge de dix ans, il proclamait son désir d'être peintre et sa dévotion pour M. Ingres, chez qui Amaury Duval le fit admettre. Le départ du Maître, appelé à la direction de la Villa Médicis, et l'impossibilité pour la famille de l'adolescent de subvenir à son séjour à Rome les séparèrent trop tôt. Le développement de Chassériau n'en fut pas moins singulièrement rapide; à moins de dix-sept ans, il envoyait au Salon de 1836 un RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE et un CAÏN MAUDIT, et remportait une troisième médaille. Le premier de ces ouvrages, aujourd'hui au Musée de La Rochelle, atteste, par la largeur de l'exécution et le charme de la couleur, un talent pleinement formé.

La place nous manque pour suivre une à une les étapes de cette carrière d'artiste. Un travail assidu, divers voyages dans le Midi, en Belgique et en Hollande, hâtèrent sa formation. En 1838, quand il exposa, à dix-neuf ans, sa VÉNUS ANADYOMÈNE et sa SUZANNE AU BAIN, aujourd'hui au Musée du Louvre, il avait presque atteint la pleine possession de sa personnalité, qu'une seule et nouvelle influence devait encore pénétrer. Cette influence fut

celle de Delacroix. Le lyrisme enflammé, la passion orageuse, l'éclat splendide de l'œuvre du Maître s'étant manifestés à lui, Chassériau en demeura hanté sa vie durant. Sa visée fut dès lors d'allier dans son art, sans imitation aucune, ces deux forces antagoniques qu'il avait vues aux prises, la pureté presque archaïque de la ligne, le rythme sobre et mesuré de la forme, avec l'ampleur et la simplification des masses, la liberté souveraine de la mimique, les modulations infinies du ton.

Il ne s'interdisait pas, au surplus, d'user alternativement, sans les concilier, des deux manières. Le portrait de ses sœurs (1842) relève nettement de la technique d'Ingres : le contour cerné de la forme, l'aspect d'enluminure de la toile, tenue dans des tons presque purs, rappellent, avec infiniment plus de séduction, LA BELLE ZÉLIE du Maître, au Musée de Rouen. C'est au contraire à Delacroix que se rattache le portrait du Caïd de Constantine (1845, Musée de Versailles) sur un magnifique étalon à la robe noire moirée de lumières, qui, exécuté par le peintre, à la veille d'un assez long séjour en Algérie, lui attira, sans d'ailleurs qu'aucun emprunt direct pût lui être imputé, quelques accusations de pastiche. MACBETH ET LES SORCIÈRES rappelle également, par ses tonalités sulfureuses, le rôle dramatique du clair obscur, le caractère ondulant et fiévreux du dessin, les petites compositions que Delacroix se plaisait à tirer de Shakespeare.

Par contre, dans LES ARABES RELEVANT LEURS MORTS (1850, Collection Péreire), la désinvolture des formes, le dessin cambré des cavaliers, attestent jusqu'au fort du désordre, une recherche du style qui est propre à Chassériau. La même observation s'impose devant le TEPIDARIUM du Musée du Louvre (1853); la couleur y affecte cette richesse voilée,

cette rutilance assourdie qui distinguent Delacroix; mais le galbe pur et cherché des corps féminins, qu'ils s'enveloppent frileusement des plis serrés des étoffes, ou qu'ils étirent leur nudité indolente dans la chaude moiteur de la chambre de bains, appartient en propre à l'artiste. Il exprime là une humanité plus menue, plus délicate, voisine de celle qui minaude si gentiment dans les fresques de Pompéi, mais imprégnée d'une sorte de langueur brûlante, importée de sa terre natale.

La toile de chevalet la plus vaste qu'ait signée Chassériau, LA DÉFENSE DES GAULES du Musée de Clermont, datée de 1855, rappelle encore Delacroix dans quelques morceaux, telle une figure de femme pâmée, vue de dos, qui semble extraite de la MORT DE SARDANAPALE. Mais l'entrain martial, l'effort coordonné, l'accent résolu de l'œuvre font contraste avec ce qu'il y a toujours, même dans les pages héroïques du Maître, LA BARRICADE exceptée: une sorte de pessimisme funèbre, et comme une vue philosophique de la démence de tous ces massacres où l'Humanité se décime, sous prétexte de se retremper ou de s'agrandir. Quelle que fût, au reste, l'attraction successive que les deux grands chefs rivaux de l'École française exercèrent sur Chassériau, sa personnalité en sortit intacte et fortifiée. Sa vision est bien à lui, comme son idéal. On sent dans tous ses ouvrages l'expansion d'une âme voluptueuse, et comme la hantise nostalgique de contrées où le ciel est plus brillant, la végétation plus active, où la vie oscille entre une sorte de rêverie indolente et la libre expansion des sens. Les femmes y ont de longues tailles pliantes, des bras prêts aux étreintes; leurs fronts larges abritent des yeux où au feu de la passion succède la douce hébétude de l'assouvissement. Dans ces régions fortunées, point de

contraintes pour le corps ni l'âme ; les tissus lâches, les draperies dociles épousent complaisamment les poses molles ou la lente démarche. Comme intermèdes à ce repos, la course, la chasse, la guerre satisfont l'activité des muscles, entretiennent le ressort et l'équilibre des formes. C'est tour à tour, en un mot, l'existence indolente des communautés indoues, et la vie mobile et accidentée des grandes tentes arabes. Un même idéal de beauté y préside, alternant le désordre pittoresque des prises d'armes et les abandons voluptueux de la sieste. Ainsi se relient dans l'œuvre de Chassériau les deux empreintes laissées successivement en lui par le milieu tropical de son enfance et les mœurs nomades des plateaux algériens.

Une conception aussi plastique de la vie sollicitait naturellement l'artiste à la peinture décorative. Sa bonne fortune lui donna de bonne heure l'occasion de s'y exercer. En 1843, à vingt-quatre ans, il était chargé par la Ville de Paris de décorer, à Saint-Merry, la chapelle de SAINTE-MARIE-L'EGYPTIENNE. Les thèmes donnés à Chassériau mettaient à l'aise les goûts pittoresques de l'artiste. Il y déploya un sens de la légende, et suivant les sujets, une élégance profane ou une onction mystique du plus heureux effet. L'incurie de la Ville de Paris a malheureusement laissé à peu près périr, sous la moisissure et le salpêtre, cette œuvre distinguée. Il n'en ira guère autrement pour les décorations de la chapelle des fonts baptismaux, à Saint-Roch, où il représenta, en 1854, LE BAPTÊME DE L'EUNUQUE DE LA REINE D'ETHIOPIE et SAINT-FRANÇOIS-XAVIER ÉVANGÉLISANT LES INDES ET LE JAPON. L'éclairage détestable de la chapelle rend quasi invisibles, et l'humidité a déjà gravement altéré ces peintures conçues dans une gamme blonde et légère, pleines de facilité,

de goût et de pittoresque, dont, seule, l'esquisse du second sujet, conservée au Musée de Bagnères-de-Bigorre permet de prendre une notion précise.

Il n'en est pas de même de la vaste composition qui décore la voûte du chœur, à Saint-Philippe-du-Roule, et que Chassériau exécuta en 1855, pour le compte du Ministère de l'Intérieur. Le tragique épisode de la DESCENTE DE CROIX s'y déroule en une vaste ordonnance où les insultes des prêtres, les vociférations furieuses de la foule, l'impassibilité des soldats romains s'opposent à la désolation pieuse des disciples, aux tendres sollicitudes de Jean et de Madeleine, au martyre muet de Marie, les bras tendus vers le pâle cadavre qui descend peu à peu jusqu'au sol. La puissance dramatique de cet ouvrage monumental est encore rehaussée par la coloration sinistre, les ténèbres menaçantes qui enveloppent la scène comme d'un manteau de deuil. La force pondérée, le pathétique soutenu n'en ont été dépassés nulle part, fût ce dans LA PIETA de Delacroix, à Saint-Denis-du-Saint-Sacrement.

Mais l'œuvre où se formule, dans la synthèse la plus vaste et la plus harmonieuse, la conception artistique du peintre, est cette décoration du Grand Escalier de la Cour des Comptes, dont la sauvage démence des communalistes aux abois, jointe à l'incurie des pouvoirs publics, ont dépossédé l'art français, et qu'il mena à terme en quatre ans, de 1844 à 1848.

On connaît, par la description de Théophile Gautier, tous les éléments qui la constituaient. Deux vastes compositions représentaient : d'un côté, LA GUERRE et L'ORDRE POURVOYANT AUX FRAIS DE LA GUERRE ; de l'autre, LA PAIX PROTECTRICE DES ARTS ET DES TRAVAUX DE LA TERRE. Deux

panneaux symétriques mettaient en scène LE COMMERCE RAPPROCHANT LES PEUPLES. L'ORDRE ET LA FORCE *étaient symbolisés dans un panneau central. Divers sujets épisodiques complétaient cet ensemble. En outre, des grisailles montraient successivement, dans un ordre ingénieusement adapté aux difficultés d'un champ oblique, des forgerons, des soldats, des chevaux, des captifs se rattachant aux œuvres de guerre, et ailleurs* LE SILENCE, LA MÉDITATION, L'ÉTUDE, *des Vendangeurs, etc., disant les labeurs féconds et les grandes pensées fomentés par la paix. Il ne reste de tout cela que quelques débris, dont le plus important, conservé au Musée du Louvre, est un fragment du grand panneau de* LA PAIX PROTECTRICE : *des femmes allaitant, ou jouant avec leurs enfants, et des moissonneurs se reposant sur leurs gerbes, avec des attelages de bœufs au second plan. Il suffit pour attester l'irréparable perte subie par l'art français. La beauté ample et aisée des formes féminines, le naturel des poses, l'heureux désordre des groupements, une sorte d'enveloppe blonde et tiède baignant toute la composition, comme la vapeur dorée d'une après-midi d'été, autant d'éléments harmonieux qui ajoutent, semble-t-il, quelque chose de plus équilibré, de mieux portant, aux éclatantes réussites de Delacroix dans le domaine du décor monumental. Quant aux grisailles sauvées, elles offrent un ramassé synthéthique, une force expressive, une grâce d'arabesque qui en font des morceaux achevés, d'une grâce parfois antique, comme l'ondoyante* NÉRÉIDE *recueillie au Musée du Louvre.*

Mais les marques de génie prodiguées dans l'œuvre décorative de Chassériau ne doivent pas

nous rendre moins attentifs aux rares mérites de ses tableaux de chevalet. LE PORTRAIT DES DEUX SŒURS fut une des plus intéressantes révélations de l'Exposition universelle de 1900. L'intraitable sincérité, le modelé presque coupant de ces figures, individuelles bien que semblables, au masque osseux, aux prunelles fixes, la gaucherie voyante d'une toilette bourgeoise aux bariolures presque barbares, tout y parlait d'une vie obscure et sacrifiée qui, promue par l'amitié du grand frère aux honneurs de l'effigie, déployait un faste naïf pour cette circonstance solennelle.

Bien différent était le charme exotique et raffiné de l'ESTHER au fin torse nu, modelé par demi-teintes, et émergeant d'une draperie rose pâle, aux légers cheveux blonds de lin, relevés par les deux bras, purs et frêles comme les anses d'une amphore; fragile créature de luxe, contrastant avec la grossière argile de ses négresses au masque lippu.

LES ARABES RELEVANT LEURS MORTS, bien que placés trop haut à l'Exposition coloniale de Marseille, en 1906, retenaient longuement le regard, avec le pêle-mêle de leurs fins coursiers piaffant et hennissant parmi les cadavres, l'amoncellement lugubre de ceux-ci au premier plan faisant contraste avec la ligne molle des dunes, profilée sur le ciel livide. LA DÉFENSE DES GAULES, cet hymne splendide à l'héroïsme de nos pères, n'avait pas été assez remarquée à la rétrospective de 1889; l'opinion, mal renseignée, ne voyait alors en Chassériau qu'un continuateur littéral de Delacroix. Mais, quelques années après, la SUZANNE AU BAIN, bien que d'un format exagéré pour le sujet, ayant été placée en bon lieu au Musée du Louvre, frappa les esprits avertis, par le faste oriental du costume et du type et l'atmosphère lourde de volupté où elle

se meut. Si, à l'inverse, LE TEPIDARIUM, dans ses dimensions trop réduites, paraît un peu une toile de genre, il suffit de s'arrêter quelques instants devant ces figures aux poses de bien-être, de volupté, de coquetterie si heureusement diversifiées, pour sentir le charme des corps alanguis dans l'agréable lassitude de l'étuve et du massage, et lire aux masques mobiles, aux yeux agrandis, aux narines dilatées, les ardeurs nouvelles puisées dans l'onde vivifiante.

Ce charme, cette fascination de la femme, l'œuvre de Chassériau en est pleine, soit qu'il emprunte aux mythes antiques, dans une lithographie célèbre, l'image délicieuse d'APOLLON, transformé en citharède nomade, étreignant DAPHNÉ rebelle; soit qu'il montre ASTARTÉ sur le rivage grec, dont les lignes tourmentées font valoir le galbe pur de ses seins et de ses hanches; soit qu'il acroupisse dans une anfractuosité du rocher, au-dessus de la mer immense, SAPHO furieuse et convulsée, méditant un suicide qui sera sa vengeance, soit que, dans sa belle suite d'eaux-fortes pour l'illustration d'OTHELLO, il fasse douloureusement rêver Desdemone, entre les mains d'Emilia qui la déshabille, au sinistre visage et aux menaces de meurtre de son noir époux.

Mais Chassériau n'en a point qu'aux héroïnes de la fable et du drame; il ne s'attarde pas seulement à ces adorations des bergers et des mages penchant, parmi l'agenouillement des hommes, le visage extasié de Marie sur le frêle Enfant-Dieu. Il lui suffit, pour sentir fondre en lui une tendresse mêlée de volupté, de regarder une pêcheuse assise sur la grève, baisant son nourrisson déjà hâlé par l'embrun ; il n'a, dans quelque gourbi arabe, qu'à suivre des yeux la toilette du soir d'un nouveau né, aux mains précautionneuses

des « Mouquères », ou qu'à contempler deux belles juives de Constantine, coiffées du cône doré, donnant le branle à un berceau suspendu par des cordes.

Cette nature amoureuse et sensuelle de Chassériau le jeta dans des liaisons, dont l'une fut longue et célèbre. Un délicieux crayon d'Alice Ozy en garde trace, sans préjudice de la ressemblance qu'il a donnée d'elle à plusieurs des figures du TEPIDARIUM.

Son amour des femmes, joint à un immense labeur professionnel, ne fut pas sans doute étranger à la fin précoce de l'ardent créole. Sans qu'il se fût senti sérieusement atteint, il éprouvait parfois des malaises, une sorte d'état fébrile, que l'on traitait, un peu au juger, par les eaux thermales ou la mer. Brusquement, au retour d'un séjour à Boulogne, il mourut, le 8 octobre 1857, dans son appartement de la rue Fléchier. Ce fut, chez tout ce qui comptait dans les arts, une tristesse consternée. Gautier, Saint-Victor lui consacrèrent de magnifiques hommages funèbres. Il n'avait pas d'« atelier » proprement dit, mais ses conseils et son exemple formèrent deux nobles artistes, bien différents l'un de l'autre, comme de lui-même : Gustave Moreau et Puvis de Chavannes.

La brusque disparition, en plein épanouissement génial, de Théodore Chassériau, est, avec celle de Géricault, la plus grande perte qu'ait faite l'Art français au XIXe siècle. Nos autres grands Maîtres sont disparus ou pleins de jours, ou, du moins, leur gerbe faite.

En emportant Chassériau à trente-sept ans, la mort nous a ravi une suite de chefs-d'œuvre où notre race se fût reconnue avec une surprise extasiée, comme si la grise et fine alouette gauloise revêtait tout à coup le plumage éclatant d'un oiseau des îles.

HENRY MARCEL.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

Il existe aujourd'hui assez d'excellents instruments bibliographiques pour nous permettre d'écourter nos références, notamment au sujet des critiques écrites par les contemporains de l'artiste et citées au cours de ce volume. Les travailleurs connaissent notamment la bibliographie des critiques des Salons publiée par A. DE MONTAIGLON, en 1853. Le travail définitif que prépare M. Maurice TOURNEUX sur le même sujet est déjà en cours d'impression.

Les principales revues ont aujourd'hui leurs tables. Celle de la Revue universelle des Arts vient d'être publiée par MM. G. BRIÈRE, H. STEIN et M. TOURNEUX; celle de la Gazette des Beaux-Arts, par M. DU BUS; celle de la Revue de l'Art Ancien et Moderne, par M. E. DACIER; celle d'Art et Décoration, par M. P. CORNU.

Signalons aussi, à la Bibliothèque Doucet, la table manuscrite du journal l'Artiste, rédigée par M. Marcel AUBERT et la table des articles écrits sur les artistes, dans les périodiques de 1848 à 1865, rédigée par M. RADIGUER.

Nous pouvons donc nous borner à rappeler les principales monographies récentes :

Marius VACHON, le Palais du Conseil d'État et la Cour des Comptes (Paris, Quantin, 1879). — Aglaüs BOUVENNE, Théodore Chassériau, Souvenirs et Indiscrétions (Paris, Detaille 1884). — Valbert CHEVILLARD, Un Peintre Romantique, Théodore Chassériau (Paris, Lemerre 1893); c'est l'ouvrage le plus important; nous lui avons fait de très nombreux emprunts.

Signalons aussi, entre autres articles, celui d'Ary RENAN, dans la Gazette des Beaux-Arts (février 1898) et ceux de Roger MARX, dans la Revue populaire des Beaux-Arts (février 1898) et dans l'Estampe et l'Affiche (juin 1898).

Au moment même où s'imprime ce volume, notre collaborateur M. L. BÉNÉDITE, à qui l'on doit déjà plusieurs articles sur Chassériau, consacre à l'artiste une série de leçons dans son cours de l'École du Louvre.

Grâce à la bienveillance des collectionneurs, nous avons pu reproduire dans ce volume de nombreuses toiles inédites appartenant à des galeries privées. Nous devons des remerciements tout particuliers à M. Arthur Chassériau qui a mis à notre disposition, avec une bienveillance inlassable, l'inappréciable série d'œuvres et de documents pieusement rassemblés par ses soins.

Il nous sera permis aussi de remercier M. Ch. Genton, qui a bien voulu nous aider de son goût et de son expérience en apportant amicalement tous ses soins à la présentation et à l'impression de cette série de monographies.

I. — THÉODORE CHASSÉRIAU EN 1836

Nous ne connaissons que par les impressions écrites des contemporains la physionomie de l'artiste lorsqu'il fut parvenu à l'âge d'homme. Il n'était pas beau, mais la lumière de son regard, l'impassibilité dont il enveloppait son naturel inquiet et ardent faisaient une impression profonde sur tous ceux qui l'approchaient.

« Théodore Chassériau avait un grand air de distinction — nous apprend Aglaüs Bouvenne. Il était d'une taille élevée. Il portait toute sa barbe, qui était noire et extrêmement soignée. Le timbre de sa voix était plein d'harmonieuses sonorités. Il s'exprimait dans un langage choisi, très pur. Instruit, correct dans sa mise, élégant sans affectation, cavalier infatigable, il obtint tous les succès qu'accorde le monde à ses favoris. Habillé dès le matin, il travaillait dans sa tenue de visite. Le paletot de sortie était seul remplacé par un

paletot d'intérieur, semblable mais un peu moins frais, sous lequel apparaissait toujours un irréprochable gilet de piqué blanc ».

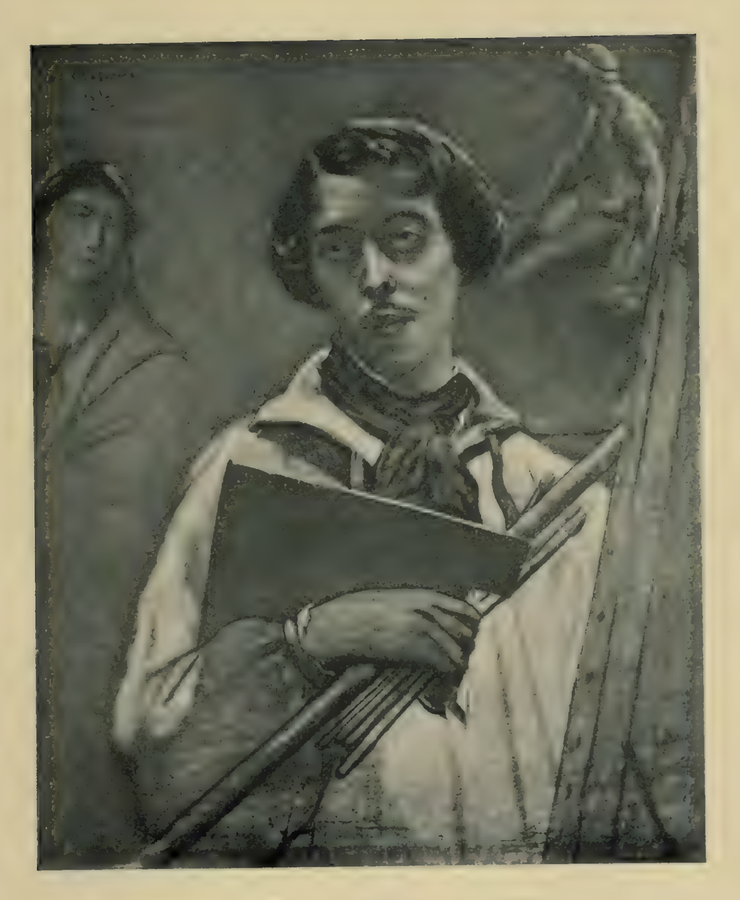


Le portrait peint le plus connu de Chassériau remonte à une époque bien antérieure. Daté de 1838, il a été reproduit avec variantes dans une eau-forte de Bracquemond. Le jeune homme est sanglé dans une redingote à larges revers, très simple et très élégant. Sa physionomie grave a l'expression de réserve un peu farouche qui nuance la plupart de ses œuvres (Collection de M. Arthur Chassériau).



Plus ancienne et peut-être plus attachante encore est la douce figure méditative qui est reproduite ici (même collection). Chassériau s'est représenté au travail, dans son petit atelier de la rue Saint-Augustin. A peine âgé de seize ans, il a terminé, sous la direction de M. Ingres, ses études d'écolier étonnamment précoce. Son maître, qui l'affectionnait particulièrement et qui avait dit un jour de lui : « cet enfant-là sera le Napoléon de la peinture », est parti pour Rome, et lui-même, resté sans guide, à l'âge où tant d'autres en sont encore à l'alphabet du métier, prépare seul ses envois au Salon.





I. — Th. Chassériau en 1836

Collection Arthur Chassériau

Phot. Braun

II. — LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE

A peine âgé de seize ans, Chassériau envoya, pour ses débuts, au Salon de 1836, le portrait de son jeune frère, Ernest, et deux autres toiles qui, malgré leurs mérites, laissent à peine entrevoir la personnalité de l'artiste.

Le RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE, *dont le sujet convenait si bien à la sensibilité du jeune peintre, a été donné par sa famille à la ville de La Rochelle, dont elle est originaire. C'est là que naquirent Jean Chassériau, notaire et conseiller perpétuel à l'Hôtel de Ville, et son fils Benoît, père de l'artiste.*

Le CAÏN MAUDIT, *qui appartenait récemment à la Collection Emmanuel Arago, obtint du Jury, à l'issue du Salon, une Médaille de troisième classe. Dans la* Revue des Deux-Mondes, *Roger de Beauvoir signala en passant cette « œuvre de débutant pleine d'avenir ».*



Ce succès aurait peut-être fixé une âme moins inquiète que celle de notre artiste. Mais il ne

pouvait rester étranger au mouvement d'émancipation qui agitait alors l'art français. Si les novateurs étaient mis à l'index par les juges officiels comme par le public, si, à ce même Salon de 1836, l'Institut, qui composait alors le Jury, refusait des œuvres de Delacroix, de Louis Boulanger, Paul Huet, Marilhat, Rousseau, Préault, Antonin Moine, les connaisseurs se vengeaient en critiquant vertement les idoles de la foule, Horace Vernet ou Delaroche, ainsi que les peintres de tradition.

Dès cette époque nous voyons Chassériau en relations avec Marilhat, Corot, Célestin Nanteuil, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, c'est-à-dire, avec un groupe d'artistes et d'écrivains épris de nouveauté, dont la fréquentation devait l'encourager à ambitionner une autre carrière que celle d'un bon élève bien discipliné, comme ses anciens camarades d'ateliers, Flandrin, Lehmann ou Amaury-Duval.



Des voyages dans le midi de la France, en Belgique et en Hollande remplissent les années suivantes. En 1837, il figure encore au Salon avec une toile, RUTH ET BOOZ, dont le sort actuel est malheureusement inconnu. Mais nous allons le voir bientôt, dès sa vingtième année, se révéler comme un peintre plein de tempérament au Salon de 1839.





II. — Le Retour de l'Enfant prodigue

Musée de La Rochelle

Phot. Braun

III. — SUZANNE AU BAIN

Cette toile qui supporte sans dommage au Louvre, dans la salle des États, le voisinage des plus grands chefs-d'œuvre de son temps, fut d'abord si mal placée, au Salon de 1839, qu'elle attira l'attention d'un très petit nombre de critiques. Charles Blanc, dans la *Revue du Progrès*, eut la maladresse de classer Chassériau parmi ces « ingristes purs » qu'il admonestait en bloc. Plus perspicace, Jules Janin vanta le tableau dans l'*Artiste* et le compara justement à « une de ces toiles précieuses de Prudhon, qui ont tant gagné à vieillir ». Thoré-Bürger, dans le *Constitutionnel* et Prosper Haussard, dans le *Temps*, goûtèrent aussi l'originalité de l'œuvre, sa naïveté imprévue, son mouvement plein de noblesse et de candeur, sa gravité un peu mélancolique.

En même temps, dans le feuilleton de la *Presse*, Th. Gautier traduisait la SUZANNE en belle prose romantique :

« Elle vient d'entrer dans l'eau qui se ride autour d'elle en cercles concentriques ; l'une de ses mains retient une draperie d'étoffe orientale à zébrures

blanches ; l'autre arrange dans ses cheveux un collier de perles qui s'est détaché. Sur le premier plan sont jetés ses habits avec des vases de parfums et des boîtes de toilette. Le paysage vigoureux et luxuriant occupe le fond. Entre les feuillages, on aperçoit les deux vieillards couchés à plat ventre, qui écartent les branches avec précaution... Nous prédisons à M. Chassériau l'avenir le plus brillant, et, sans avoir la prétention d'être prophète, nous nous sommes rarement trompés dans nos prédictions. »

Vingt ans plus tard l'enthousiasme de l'écrivain était aussi vif qu'au premier jour : « Nous avons retrouvé une de nos prédilections, LA SUZANNE ET LES VIEILLARDS, cette figure d'un type si orientalement biblique, dont la blanche nudité semblait deviner les regards ardents attachés sur elle et frissonner dans son inquiète pudeur ! Jamais le peintre n'a réalisé plus heureusement ce beau exotique qui était son idéal et dont il avait un sentiment si profond... » (l'Artiste, mars 1857.)

La toile a passé à cette date à la vente posthume de Chassériau. Elle a figuré dans diverses collections particulières, à New-York, Saint-Pétersbourg et Paris. Mlle Alice Ozy l'a donnée, en 1884, au Musée du Louvre.

L'artiste a gravé cette composition au vernis mou. Il a peint aussi, en 1856, sur le même sujet, un petit panneau de composition très différente, aujourd'hui chez M. Arthur Chassériau.



III. — Suzanne au Bain

MUSÉE DU LOUVRE — PHOT. BRAUN.

IV. — VÉNUS MARINE

C'est encore au Salon de 1839 que parut la VÉNUS ANADYOMÈNE ou VÉNUS MARINE.

« Il est impossible — écrivait Gautier dans la Presse — de voir un plus charmant tableau. La blanche déesse, dans tout l'éclat de sa belle nudité antique et tout humide encore des baisers de la mer amoureuse, tord les perles de ses cheveux en pleurs et développe par la gracieuse cambrure de son attitude des formes d'une beauté et d'une jeunesse divines. A côté, scintille la conque de nacre fin qui l'a apportée et, dans le fond, s'étend l'azur paisible de la mer et du ciel, séparés à peine par une ligne de rochers. Le tableau nous a fait penser à ces vers de Rolla :

> Regrettez-vous le temps où le ciel sur la terre,
> Marchait et respirait dans un peuple de dieux,
> Où Vénus Astarté, fille de l'onde amère,
> Secouait, vierge encor, les larmes de sa mère,
> Et fécondait le monde en tordant ses cheveux?

« Le sentiment est tout à fait le même : c'est la mythologie comprise et rendue avec cette élégance rêveuse et passionnée qui manque sou-

vent aux artistes grecs et qui ferait croire qu'ils ne comprenaient pas toute la pensée de leurs symboles. »



La toile a reparu en 1848, à l'exposition de l'Association des Artistes. Après avoir appartenu à M. Marcotte de Quivières, elle a passé récemment dans une autre collection privée.

Par la lenteur harmonieuse du geste, la douceur caressante de la lumière, le rythme et la simplification du décor, l'œuvre ouvrait la voie à bien des recherches modernes. Elle a été popularisée par une lithographie exquise, dessinée par l'artiste lui même, et que nous reproduisons ici.

Comme la plupart des peintres de son temps, Chassériau fut tenté parfois par le crayon lithographique. Il en a tiré des effets si délicats que l'on regrette la rareté de ses travaux en ce genre. Tout l'œuvre gravé de Chassériau se réduit à vingt-neuf planches, parmi lesquelles on compte seulement quatre lithographies : La VÉNUS, publiée d'abord chez Bry, puis retirée chez Bertauts; APOLLON et DAPHNÉ, parue dans l'Artiste en 1844 (voir notre pl. XIV), un portrait d'A. DE TOCQUEVILLE et enfin LA TRAHISON DE IAGO, réplique d'une eau-forte du maître dans la série d'OTHELLO. Les épreuves de cette dernière lithographie sont de la plus grande rareté.





IV. — Vénus Marine

CABINET DES ESTAMPES

LITHOGRAPHIE

V. — JÉSUS AU JARDIN DES OLIVIERS

Commandée à l'artiste, sous l'inspiration de la comtesse de Meulan, par Cavé, alors directeur des Beaux-Arts, cette toile fut envoyée à l'église de Saint-Jean-d'Angély, où elle est malheureusement bien perdue aujourd'hui.

Elle fut saluée, dès son apparition au Salon de 1840, par un bel éloge de Gautier dans la Presse. Jules Janin en donna aussi un long commentaire pour les lecteurs de l'Artiste : le peintre, dit-il, « a choisi l'instant suprême où le Sauveur des hommes, seul à seul avec Dieu, son père, se recueille lui-même pour savoir s'il accomplira jusqu'à la fin le douloureux et sanglant sacrifice... Cette tristesse du Christ... a été fort bien comprise par M. Chassériau. Il s'est bien donné garde de nous donner l'abattement d'un homme vulgaire qui va mourir; il s'est tout autant méfié de l'héroïsme non moins vulgaire des moribonds que le monde regarde...; la tristesse du Christ est simple et par conséquent divine... Il n'y a qu'un mot pour désigner cette résignation : Que la volonté du ciel s'accomplisse ! »

Le critique attirait aussi l'attention sur les anges « beaux et divins » si différents des têtes bouffies

flanquées de deux ailes, en honneur dans la peinture religieuse. « Mais c'est à peine si vous pouvez les voir, disait-il, tant vous êtes préoccupé du sujet principal. »

Notre planche ne reproduit pas la toile de Saint-Jean-d'Angely, mais l'esquisse de l'auteur, signalée par Gautier à la vente de l'atelier Chassériau en 1857 : « La grande esquisse peinte sur papier vaut presque la toile. L'ange agenouillé, qui, les bras tendus, avec un geste désespéré, semble offrir au Christ le calice d'amertume, comme forcé d'obéir à un ordre rigoureux, est d'une beauté vraiment céleste, et jamais le visage humain ne servit mieux à donner l'idée d'un être immatériel ».

L'histoire de cette esquisse mériterait d'être racontée. Après avoir appartenu à la princesse Cantacuzène, elle figura en effet dans l'atelier de Puvis de Chavannes, et il s'en fallut de bien peu qu'à la mort de ce dernier elle ne passât en vente sous le nom de Puvis lui-même; erreur que le sentiment de l'œuvre, la simplification du geste et du modelé pouvaient faire excuser. M. Moreau-Nélaton, qui l'a acquise alors, l'a donnée depuis au Louvre avec sa belle collection (provisoirement exposée au Pavillon de Marsan).

Plus tard, en 1844, l'artiste devait reprendre ce même sujet, pour en tirer une composition toute différente, qui fut déclarée par Gautier « le tableau le plus important du Salon ». L'État a envoyé cette toile à l'église de Souillac.



V. — Jésus au Jardin des Oliviers

Musée du Louvre

Phot. Braun

VI. — ANDROMÈDE ATTACHÉE AU ROCHER

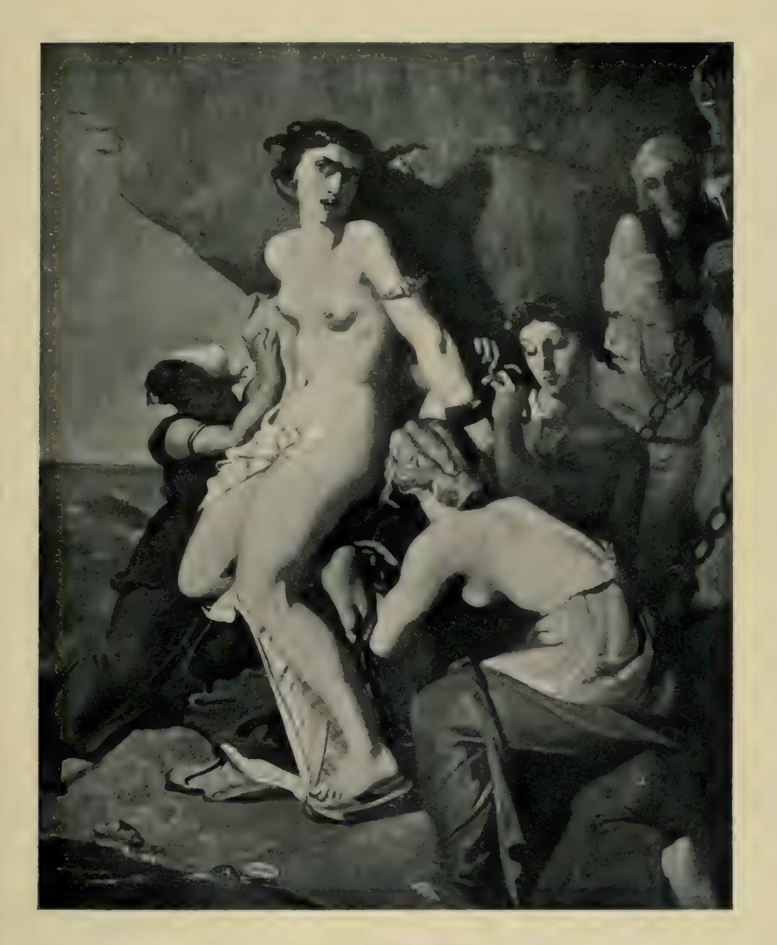
L'originalité du Christ de 1840 n'avait pas ouvert les yeux de tous les critiques. M. Ingres lui-même n'avait relevé dans l'œuvre rien de subversif et l'on pouvait, comme le fit une fois de plus Charles Blanc, prendre Chassériau pour un « ingriste ». En cette qualité, l'écrivain lui avait vivement reproché son byzantinisme : « La nature — lui avait-il dit — s'anime et se colore sous vos yeux du rayon qui pénètre votre atelier, et vous bouchez votre fenêtre ! vous substituez au soleil un astre de fer blanc, une lune de carton, que sais-je, une lanterne sourde... » Mais, suivant le mot d'About, Chassériau était élève d'Ingres comme Voltaire était élève des Jésuites. Il se trouvait entraîné par son milieu autant que par son tempérament à rejeter la pédagogie académique au profit de la couleur et de la vie.

Vers la fin de l'année 1840, il était allé retrouver son maître à Rome. Une admirable lettre à son frère, souvent citée, nous le montre bientôt fermement disposé à ne pas rester « les yeux tournés vers le passé. » Il regarde Rome « comme l'endroit de la terre où les choses sublimes sont en plus grand nombre... mais aussi comme un tombeau... »

Dès lors il sent l'insuffisance de l'enseignement reçu. « Dans une longue conversation avec M. Ingres — dit-il — j'ai vu que sous bien des rapports, jamais nous ne pourrions nous entendre. »

Malgré son dessin encore « ingriste », L'ANDROMÈDE ATTACHÉE AU ROCHER PAR LES NÉRÉIDES, terminée au retour de Rome et exposée au Salon de 1841, fut délibérément classée dans l' « École nouvelle » par le réactionnaire *Journal des Artistes*. L'auteur de l'article en prenait occasion pour donner à Chassériau un conseil qu'on lui renouvela longtemps : « Fermer les oreilles aux éloges outrés dont l'accablent d'imprudents amis ».

Dans la *Presse*, Eugène Pelletan résume bien l'admiration et les réserves de la généralité des critiques : « La franchise nous coûte peu avec M. Chassériau parce qu'il a du talent et parce que ses erreurs même comportent une originalité puissante... L'ANDROMÈDE offre des défauts sans doute... la fantaisie dans les chevelures dépasse les bornes... la jambe repliée d'Andromède qui laisse voir la plante du pied est impossible... Et cependant ce tableau indique une rare distinction, une noblesse, une fine aristocratie de talent. La Néréïde à genoux est galbée avec un rare bonheur et un sentiment particulier de la forme. Ensuite le modèle de M. Chassériau, malgré la dureté de certaines ombres, a je ne sais quoi de blond et de séduisant, comme dans la SUZANNE, qui vous charme autant qu'une belle couleur... »



VI. — ANDROMÈDE

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

VII. — LACORDAIRE

Il fut exposé avec l'ANDROMÈDE au Salon de 1841. Chassériau racontait de Rome à son frère, en septembre de l'année précédente, avec quelle ardeur il s'était mis au travail, après avoir obtenu, non sans peine, l'assentiment du prédicateur : « J'ai vu souvent l'abbé Lacordaire, qui est dans la retraite au couvent de Sainte-Sabine. Il travaille, maintenant qu'il est frère prêcheur, à s'instruire encore pour venir en France porter sa parole. Tu sais que je lui avais demandé de faire son portrait, que tous les artistes de la Villa Médicis et surtout Lehmann, qui est ici, désiraient beaucoup pouvoir peindre... C'est un homme qui, j'en suis certain, n'a pas fini de faire parler de lui. C'est un des esprits les plus profonds qu'il puisse y avoir en ce monde. »

On s'explique l'enthousiasme du jeune artiste. Lacordaire (1802-1861), brillant avocat, puis prêtre à l'éloquence passionnée, avait d'abord fortement inquiété les milieux orthodoxes par la hardiesse de ses doctrines. Puis, soudain, abandonnant Lamennais, son collaborateur au journal l'*Avenir*, il était passé du schisme et de la révolte à la soumission la plus complète et à l'ultramontanisme le plus absolu. Son retour de Rome, où il était allé

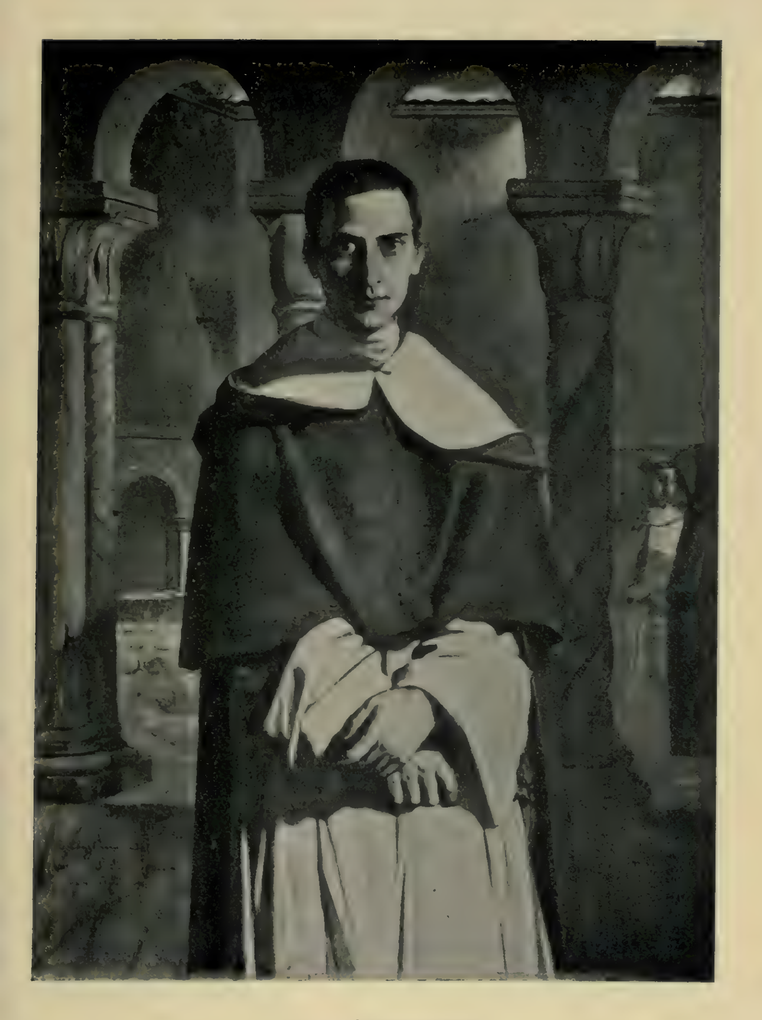
revêtir le bel uniforme des dominicains, était attendu avec la plus vive impatience. Aussi le portrait fut-il des plus remarqués au Salon.

Il fut aussi des plus controversés. Certains n'y virent qu'un échec. D'autres en contestèrent la ressemblance, et, parmi eux, Lacordaire lui-même (voir lettre du 27 nov. 1840, publiée par H. Jouin). La couleur austère du tableau déplut généralement.

Mais l'Artiste en loua la « simplicité admirable », la « haute poésie », la « facture large et puissante ». En publiant, l'année suivante, une eau-forte de Monnin gravée d'après ce portrait, le journal donne une belle étude sur le modèle et le tableau :

« M. Lacordaire est un homme d'environ 40 ans; sa taille est au-dessus de la moyenne; sa figure longue et maigre, ses traits fortement accentués, son nez grand et aquilin, ses lèvres pincées, ses yeux bien fendus et que le décharnement du visage fait paraître ouverts outre mesure, sa tête rasée de manière à lui laisser seulement une couronne de cheveux, tout contribue à lui donner un air étrange et presque sinistre...; il ressemble à ces prêtres ardents du Moyen-Age, à ces prédicateurs fougueux et austères qui entraînaient les peuples chrétiens à la croisade. M. Chassériau a bien saisi ce caractère... » (janv. 1842).

Le tableau reparut à l'exposition de Rouen en juillet 1841. Après avoir appartenu au Comte de Vauvineux, il a été récemment acquis par le Louvre, avec le concours de M. Arthur Chassériau.



VII. — LACORDAIRE

MUSÉE DU LOUVRE

PHOT BRAUN

VIII. — LA DESCENTE DE CROIX

Désormais, le peintre à pris rang, à côté de tous les grands artistes de notre temps, parmi ceux qui provoquent, chaque année, des discussions ardentes. Au salon de 1842, la DESCENTE DE CROIX, aujourd'hui dans une église de Saint-Etienne, ne rencontra pas d'indifférents.

On loua la poésie de la composition, la beauté du visage et du geste de la Vierge, le mouvement hardi et pittoresque de la Madeleine, mais même des critiques relativement bienveillants, comme D. Stern, reprochèrent à l'œuvre d'être trop hâtée et de ne pas avoir réalisé toutes les intentions de l'auteur. La tête du Christ, disait-on, sent le gothique allemand; le torse manque de modelé; on ne sait où passent les jambes; le ciel et le paysage sont lourds. L'Artiste, particulièrement irrité contre les amis de Chassériau, qui lui font « perdre la raison », ne voit dans cette toile qu' « exagération affectée » et « monstrueuse extravagance ».

Moins sévère, mais bien perplexe fut Louis Peisse, qui, dans son compte-rendu de la Revue des

Deux-Mondes, balance longuement entre la méfiance et l'enthousiasme avant de prendre parti : « Parmi le très petit nombre de compositions à sujets religieux qui valent la peine d'être citées, il en est une dont l'aspect extraordinaire et la singularité ont des droits au moins à la surprise : c'est la DESCENTE DE CROIX de M. Chassériau. Cette peinture n'est pas modeste. Si les vues ambitieuses qu'elle affiche étaient justifiées, il ne s'agirait de rien moins que de saluer en elle un des événements les plus imprévus et improbables dans nos temps, l'apparition d'un nouveau grand maître... » Mais Louis Peisse chasse, non sans peine, cette « mauvaise tentation » et il s'efforce de montrer que la « première impression de force et de grandeur » donnée par Chassériau faiblit devant un examen attentif. « Disons pourtant, avoue-t-il, que cette impression, dont nous avons eu à nous défendre, n'est pas entièrement illusoire. Malgré ses défauts plus ou moins criants, il y a, selon nous, dans cette page bizarre, quelque chose qui résiste à l'analyse dissolvante de la critique et qu'on chercherait peut-être en vain dans toutes les autres toiles du même genre. Cette concession est grande, très grande. Le temps qui explique tout fera connaitre si, et jusqu'à quel point elle est méritée. En attendant, la sévérité était le parti le plus sûr. Nous avons vu assez d'enfants sublimes pour apprendre qu'il faut s'en défier et surtout ne pas les gâter. »



VIII. — Descente de Croix

SAINT-ÉTIENNE

PHOT. BRAUN

IX. — LES TROYENNES

« Ce sont ces deux vers :

... Cunc æque profundum
Pontum adspectabant flentes..

de Virgile qui ont inspiré à M. Chassériau une composition d'une grande originalité et qui renferme des beautés remarquables. Au bord d'une mer bleue, au pied d'un promontoire, sur une plage couverte de rochers où se joue l'écume des vagues, une vingtaine de femmes sont rassemblées, plusieurs sont couchées, d'autres, debout, regardent la mer, d'autres encore se voilent la face ou s'appuient sur leurs compagnes, formant des groupes distincts et variés, mais tous conçus dans un même sentiment de pensive douleur. »

Daniel Stern (la Comtesse d'Agoult), qui décrivait ainsi le tableau dans la *Presse*, à propos du Salon de 1842, faisait quelques réserves sur des bras trop

longs, paraît-il, et regrettait un certain désaccord dans les tons, beaux en eux-mêmes, dit-elle, mais mal harmonisés et fournissant des accords heurtés. Elle reconnaissait d'ailleurs malgré ces « inexpériences » les « qualités qui font un grand peintre », et louait l'unité du sentiment, la noblesse de la composition, le sens délicat de la grâce.

Ce qui surprend davantage, c'est qu'un tableau d'aspect si classique à nos yeux ait pu provoquer de véritables colères. Proportions, expression et couleur, figures, draperies et ciel et mer, tout cela a paru au rédacteur de l'Artiste plein d' « extravagances les plus grotesques. » Une fois de plus on déplorait l'erreur de l'artiste de talent, gâté par « une camaraderie idolâtre. »

Une note un peu postérieure de Paul Mantz dans le même journal (oct. 1856), nous aidera à comprendre le malaise provoqué alors par certaines toiles de Chassériau.

« Les TROYENNES — expliquait-il — s'imposèrent à l'attention de la critique par l'audace candide d'un maniérisme bien fait pour réveiller les intelligences endormies par l'école de David. Dans ces compositions... le monde antique, la femme surtout, étaient abordés par leur côté sauvage; les types recélaient une grâce primitive et presque rude, et les ajustements, les coiffures affectaient une sorte de coquetterie étrusque qui déroutait les plus hardis. »





IX. — LES TROYENNES

COLLECTION PARTICULIÈRE PHOT. BRAUN

X. — ESTHER

Wilhelm Ténint, dans son *Album* de 1842, engageait gravement Chassériau à interroger la nature. Le peintre n'avait pas attendu ce conseil pour inscrire, en manière de memento, sur un des bouts de papier ou il notait ses pensées, cette formule admirable : « Le grand caractère ne peut exister réellement sans initiation réelle de la nature... Cette liaison de naïveté et de grandeur est le vrai sublime de l'art. Faire des choses saisissantes, mais vraies... Trouver la poésie dans le réel. Ne pas se torturer, chercher ce qui est beau, et l'exécuter. Si dans la nature c'est beau, ce sera beau dans la peinture... La beauté est la vérité... Y penser toujours, travailler; suivre cela sans jamais varier; ne jamais douter et ne s'inquiéter de rien, ou de ce qui peut me détourner de l'idée que voici... » (avril 1842).

Mais le public n'était pas toujours préparé à suivre Chassériau dans sa conception hardie de la beauté. Une de ses toiles qui nous trouble aujourd'hui

*entre toutes, l'*ESTHER SE PARANT POUR PARAÎTRE DEVANT ASSUÉRUS*, passa presque inaperçue au Salon de 1842, peut-être il est vrai, à cause de ses petites dimensions. Croirait-on que ceux qui la remarquèrent reprochèrent au peintre de ne pas avoir donné au visage de la jeune femme un peu de cette beauté que célèbre l'Écriture (Louis Peisse dans la* Revue des Deux-Mondes*) ? « Qu'on ait admiré, accorde W. Ténint, la beauté, la juvénilité de ce corps souple et svelte, rien de mieux... ; mais pourquoi cette figure allongée, ces yeux hagards, cet air sauvage ? »*

*Fort heureusement, le charme singulier et audacieux de ces figures de femme n'échappait pas à un poète comme Gautier : « D'autres artistes — disait-il — ont été sans doute plus purs, plus complets, plus explicites, mais nul ne nous a troublés autant que Th. Chassériau... Ses têtes avaient toujours une expression maladivement étrange, une langueur nostalgique, une volupté douloureuse, un sourire triste, un regard mystérieux s'allongeant à l'infini ; il nous semblait les avoir déja vues en rêve, ou dans des pays lointains, à des époques où nous n'existions pas, au milieu de villes bizarres ou de forêts aux végétations inconnues on eut dit des captives barbares amenées dans notre civilisation, drapées de leurs vêtements bariolés, constellés de leurs joyaux sauvages, et se rencognant comme des gazelles prises, avec des attitudes d'une grâce farouche. » (*l'Artiste*, mars 1857.)*



X. — ESTHER

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

XI. — LES DEUX SŒURS

« Dans mes portraits à venir, notait Chassériau en 1841, chercher dans la simplicité des effets forts et nets, être extrêmement naturel et toujours très élevé; voir dans les têtes en les copiant, la beauté éternelle et choisir la minute heureuse... » Et il avait dit, quelques lignes plus haut : « Ne jamais oublier qu'un effet sérieux et simple est le point essentiel dans une grande peinture. Peu de tons, de la force, de l'éclat dans l'harmonie, et c'est tout. »

Tel est le programme sévère que l'artiste semble s'être appliqué à réaliser dans le célèbre portrait de ses deux sœurs, Adèle et Aline, exposé au Salon de 1843.

Cette sobriété un peu austère dérouta, il faut l'avouer, la plupart des critiques. Arsène Houssaye, dans la Revue de Paris, l'accuse de s'enfermer dans le « parti-pris de la laideur » et d'employer un talent incontestable à « blesser le goût et le bon sens ». Wilhelm Ténint, dans son Album de 1843, lui reproche la « rigueur inexorable » de sa manière. Paul Mantz, qui devait plus tard, en un commentaire extrêmement juste, traiter cette toile de chef-d'œuvre, reconnaît qu'elle l'avait d'abord « inquiété étrangement » (l'Artiste, 1856).

L'hésitation à se prononcer est visible chez les critiques hostiles, comme chez les critiques favo-

rables à l'œuvre. « M. Chassériau — dit Louis Peisse — dans la Revue des Deux Mondes, a voulu, peut-être sans nécessité, entreprendre une chose difficile, faire un tableau avec deux figures de femmes, toutes deux en pied, de même taille, toutes deux vêtues d'une robe de même couleur, de même étoffe, avec le même châle, posé de la même manière, et soutenir cette espèce de gageure sans employer aucun artifice de lumière ou d'effet, uniquement par l'autorité du style, de la forme, du caractère. A-t-il suffisamment réussi? Nous ne le pensons pas. Cependant il a exécuté ce tour de force avec une résolution et une habileté qui méritaient de triompher... »

Pour rendre justice à cette œuvre — lit-on d'autre part dans les Beaux-Arts de Curmer, en 1843 — il suffit de la regarder « avec l'attention, avec l'intérêt que mérite le nom du jeune peintre et le souvenir de tant de beaux ouvrages dignes de lui... Le grand tort peut-être de M. Chassériau c'est d'avoir été trop modeste, trop simple, trop vrai. Il n'a rien accordé à l'effet, au bruit, à la mode. Il se serait fait honte à lui-même, s'il avait obtenu un succès de fleurs, de rubans, de gazes, de satin, un succès de marchande de modes, pour tout dire... »

C'est une admiration unanime qui a accueilli récemment LES DEUX SŒURS *quand elles ont reparu à la Centennale de 1900. Il n'est personne qui n'ait souhaité alors de voir un jour cette belle toile représenter au Louvre un des aspects les plus forts du talent de l'artiste.*



XI. — LES DEUX SŒURS

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT BRAUN

XII. — LA VIE DE SAINTE MARIE L'ÉGYPTIENNE

L'artiste avait fait ses preuves comme peintre religieux, aussi lui confia-t-on, dès 1841, ainsi qu'à Lehmann, Amaury-Duval et au médiocre Lepaule, la décoration d'une des chapelles à l'église Saint-Merri. Ses esquisses acceptées, non sans lutte, par la Commission responsable, Chassériau exécuta son œuvre en quelques mois. Elle était terminée en 1843.

Suivant l'exemple de Flandrin et de Delaroche, l'artiste avait évité les luisants, si déplaisants en décoration. Ses tons mats sont obtenus par des couleurs à l'huile peintes sur un enduit spécial qui prétendait « préserver le mur de toute humidité. » Mal exposées, faute de recul et de lumière, ces peintures ont été laissées longtemps dans un état véritablement honteux de dégradation. Le dommage vient d'être atténué provisoirement (janvier 1911) par un nettoyage très discret.

L'œuvre occupe deux panneaux. Dans le premier, au-dessus du maître-autel, l'histoire de la pécheresse se trouve figurée en trois compartiments. « Le plus vaste, celui du milieu, dit Gautier, renferme la scène la plus importante de la vie de la sainte... C'est le moment où, repoussée de l'entrée du temple par une force mystérieuse, elle s'arrête pensive,

inquiète, honteuse, troublée et déja presque repentante; autour d'elle s'écoule en deux ruisseaux la foule bigarrée, africaine, asiatique, européenne, costumée dans un goût demi-antique, demi-barbare.

« La jeune femme est debout... près du piédestal d'une madone byzantine; des bagues singulières, aigues-marines, chrysophrases, chargent ses doigts effilés; de grands anneaux tremblent ou scintillent à ses oreilles; une longue tunique d'un rose pâle enveloppe son corps avec des plis d'une grâce sévère...

« Pourtant, M. Th. Chassériau, sans sortir des scrupuleuses convenances de l'art et de la religion a su, par une certaine folie d'ornements et de bijoux, faire suffisamment comprendre que Marie d'Egypte, avant d'être une sainte, était un peu plus que mondaine... »

Dans le compartiment supérieur, le saint moine Zozime communie Marie, qui s'est retirée au désert pour y faire pénitence. Au-dessous, enfin, Zozime, aidé d'un lion, ensevelit la sainte.

Dans le Moniteur des Arts, 1843, Jal fit quelques réserves. Il nota — ce n'était pas un compliment — certains accents de dessin dignes de Delacroix. Il s'éleva aussi contre une licence, alors assez nouvelle, et qui lui parut regrettable : la présence de quelques personnages coupés à mi-corps par la bordure, au premier plan de la scène principale. Mais il sut admirer, comme Gautier, « la grandeur sans affectation, le naturel sans bassesse » du personnage de Marie.





XII. — VIE DE S^E^ MARIE L'ÉGYPTIENNE

SAINT-MERRI

GRAV. D'HAUSSOULIER

XIII. — GLORIFICATION DE SAINTE MARIE L'ÉGYPTIENNE

Le panneau opposé au précédent fut divisé seulement en deux parties, absence de symétrie qui offensa encore le purisme de Jal. Ce dernier réserva toute son admiration pour le registre inférieur, où l'on voyait saint Zozime raconter à ses frères l'histoire de l'Égyptienne avec une émotion, une naïveté vraie, que mettent en valeur, accorde-t-il, la sagesse et la clarté de la composition, la lumière et l'harmonie de la couleur. (Cette partie a disparu sur le monument.)

Il se montre plus sévère pour la scène principale, le « ravissement de la Sainte », dont il trouve le mouvement exagéré, les attitudes contournées, la chaleur excessive, la couleur un peu trop diaprée.

Paul Mantz s'accorde avec lui sur ce dernier point et constate des faiblesses de coloris « dans cette peinture, où la loi mystérieuse de l'accord est incessamment violée, où les tons, dépourvus d'ailleurs

de vigueur s'associent au hasard et chantent chacun sur un rythme différent. » Mais ces prétendues dissonances, que l'on a reprochées d'abord à tous les créateurs d'harmonies nouvelles, ne l'empêchent pas de trouver la scène admirable. « Si ce groupe présente un défaut, dit-il, c'est une recherche excessive de la distinction. »

Laissons de côté d'autres critiques, que l'incertitude tourmente plus encore, pour revenir à Gautier, plus spontané et moins enclin à couper en quatre ses sympathies. « Cette scène, écrit-il, peinte avec un feu tranquille et une violence contenue, est peut-être supérieure encore au tableau de la conversion. La couleur, sans sortir de la gamme de tons clairs adoptée par le peintre, est d'une harmonie soutenue et d'une chaleur qui annonce un coloriste, qualité qu'on s'obstine à refuser aux artistes qui cherchent la ligne et le style.

« M. Chassériau a trouvé le moyen d'être neuf en faisant des anges, et certes c'est là un rare mérite, car les types angéliques, si souvent retracés, semblent désormais aussi immuablement fixés que les représentations hiératiques des temples égyptiens. Il en a fait de véritables éphèbes, de beaux jeunes gens pleins d'une force délicate et d'une élégance nerveuse, comme il convient à des êtres chargés d'exécuter les volontés de Dieu ».





XIII. — GLOIRE DE S[E] MARIE L'ÉGYPTIENNE

SAINT-MERRI GRAV. D'HAUSSOULIER

XIV. — APOLLON ET DAPHNÉ

Cette œuvre, qui ne fut pas envoyée au Salon, figura dans une exposition intéressante, en novembre 1845. Bocage, directeur de l'Odéon, avait eu l'idée en effet de grouper provisoirement au foyer du théâtre quelques peintures d'artistes connus, pour combler le vide des entr'actes. On y voyait, à côté de classiques, comme Abel de Pujol, des toiles de Delacroix, Leleux, Diaz, Corot, Isabey, Roqueplan et enfin l'APOLLON de Chassériau. Théophile Gautier, qui avait lui-même envoyé un tableau à l'exposition, vanta « la grâce étrange, le goût gréco-indien » de l'œuvre de son ami.

Arsène Houssaye, dans l'Artiste, publia aussi, sous le pseudonyme de lord Pilgrim, quelques lignes qui méritent d'être retenues :

« M. Théodore Chassériau a envoyé une DAPHNÉ POURSUIVIE PAR APOLLON, dont l'Artiste a publié la lithographie. Ce tableau a toutes les qualités de l'auteur : composition audacieuse, grand style, quoique un peu tourmenté, goût antique de nouvelle interprétation, coloris d'une harmonie étrange, dessin d'une hardiesse sûre d'être correcte, ce mélange de fougue et d'austérité qui font du jeune peintre un des plus certains espoirs de l'école

moderne. La blancheur de ce corps qui se fond en laurier par des teintes insensibles, rayonne au milieu de l'or et de la pourpre des embrasements d'Apollon d'une manière fatale et poétique. On comprend que lorsque le génie peut saisir l'idéal, il n'étreint que la rude écorce d'un arbre; en poursuivant une femme, on n'atteint qu'un tronc et que des branches. Leçon éternelle, pensée amère et mélancolique, et d'ailleurs les feuilles du laurier ne contiennent-elles pas du poison? »

Saluons au passage ce commentaire philosophique. Dans leur rôle de juges et de conseillers des peintres, les écrivains devaient fatalement pousser ceux-ci du côté de la littérature. Chassériau a échappé au danger, mais d'autres, qui procèdent de lui, se sont laissés égarer plus d'une fois par les intellectuels. Son goût du mythe et du symbole, son obsession du geste singulier et hiératique, la naïveté voulue — renouvelée des primitifs — de ses conceptions et de ses formes, sa recherche des couleurs précieuses et riches comme les émaux ou les céramiques de l'Orient, tous ces éléments de ce charme « étrange » si souvent constaté par les contemporains, n'ont-ils pas éveillé l'esprit de Gustave Moreau, et Moreau lui-même l'a noblement proclamé. Mais le tourment du disciple n'est-il pas venu d'avoir voulu pousser plus loin encore ce que son initiateur avait conduit déjà jusqu'aux limites propres de son art?



XIV. — APOLLON ET DAPHNÉ

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

XV. — OTHELLO ET DESDÉMONE

« M. Th. Chassériau — lit-on dans l'*Artiste* en 1844 — comme distraction à la peinture monumentale, vient de faire quinze esquisses à l'eau-forte représentant les plus belles scènes de la tragédie d'OTHELLO. Le jeune peintre a rendu avec beaucoup de force et de hardiesse le sentiment shakespearien. Toutes les figures du poète anglais se sont ranimées dans leur grand caractère, grâce au talent de l'artiste français. C'est d'ailleurs une traduction fidèle ; M. Chassériau ne s'est pas un seul instant écarté du texte sacré. Sa *Romance du Saule* est pleine de larmes et de poésie. Le *Yet she must die*... est exprimé avec un profond sentiment. La scène terrible *Have you pray' d'to night, Desdemona*, est d'un grand effet. Enfin *Othello* est bien Othello qui *rugit* de désespoir quand il se renverse sur le lit où repose la plus innocente femme qui ait jamais levé les yeux au ciel.

« Dans ces eaux-fortes, on trouve réunie à la couleur de Delacroix toute la fermeté de style de l'école d'Ingres. Il est impossible de mieux comprendre le sens intime de l'œuvre du grand poète.

Depuis Rembrandt, Norblin et Boissieux, on n'a pas vu d'eaux-fortes d'un plus beau travail : il y a là une liberté de pointe, une vivacité d'égratignement qui feraient prendre ces planches pour de magnifiques dessins originaux à la plume et au lavis. M. Chassériau a su éviter avec un rare bonheur l'écueil ordinaire des eau-fortistes, la gracilité et la sécheresse. Bien que cette tentative soit la première qu'il ait faite en ce genre, sa manière a tout l'aplomb et toute la sécurité qu'aurait celle d'un maître vieilli dans la pratique de l'art. »

Quand parut la suite d'OTHELLO, la renaissance de l'eau-forte s'annonçait depuis une dizaine d'années. Les vignettes et illustrations de Tony Johannot et Célestin Nanteuil, les reproductions qui accompagnaient les ouvrages de Charles Lenormand et d'Alexandre Decamps sur les Salons de 1831, 1833, 1834, avaient mis ce procédé de gravure en honneur chez les romantiques. Selon son habitude, Chassériau se fit place du premier coup parmi les maîtres. Il n'est que juste de constater l'aisance avec laquelle il s'assimila un métier dans lequel Delacroix, avec tout son génie, n'a guère su dépasser la période des essais.

Tirées à petit nombre en 1844, par les soins du Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire, ces eaux-fortes ont été réimprimées naguère pour un petit groupe d'admirateurs. On les trouve avant et après la lettre. Un frontispice, non publié, existe en quelques épreuves.



XV. — OTHELLO ET DESDÉMONE

XVI. — LE COUCHER DE DESDÉMONE

Si Chassériau n'avait rien à apprendre de Delacroix pour le métier même de l'eau-forte, il faut bien reconnaître que l'exemple du grand artiste n'avait pas été sans influence sur l'œuvre dont nous venons de parler. Il suffit, pour s'en assurer, de se reporter à la série de lithographies que Delacroix avait autrefois publiées sur FAUST (1828) ou à celles qu'il venait de donner sur HAMLET (1834-43). Les artistes, comme les poètes dramatiques, prenaient alors position contre les classiques en puisant leur inspiration chez Goethe ou chez Shakespeare.

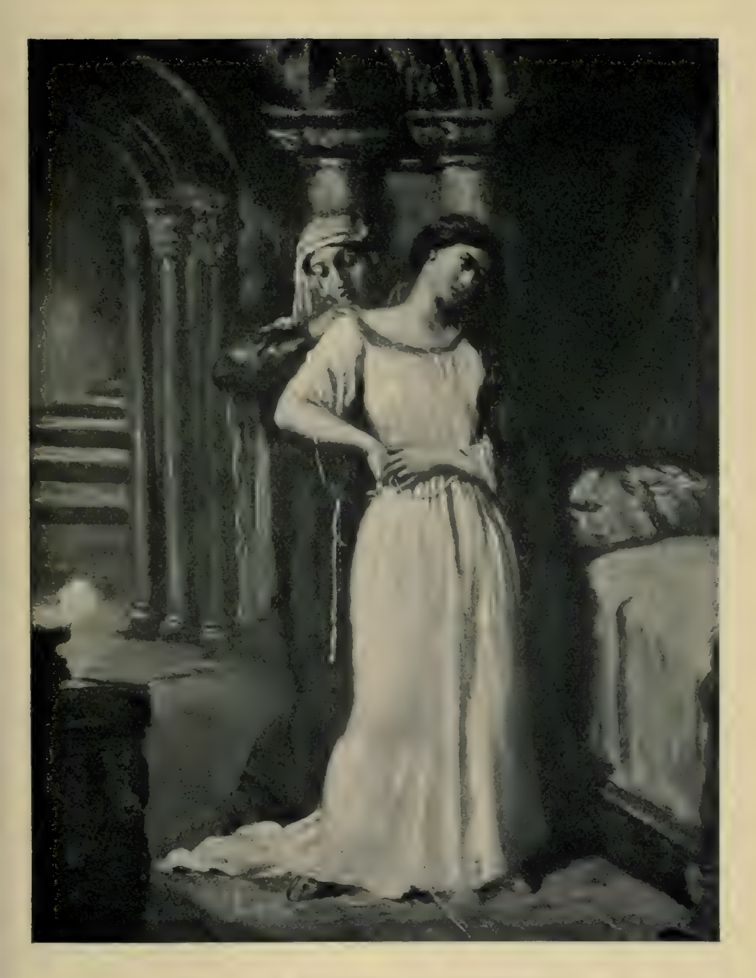
On sait que Delacroix, à mesure qu'il avançait en âge, se montrait de plus en plus touché par le goût classique dans les œuvres littéraires et qu'il reprochait volontiers à Shakespeare ses longueurs, ses jeux de mots continuels, ses descriptions hors de propos. Mais il ne cessa pas de trouver que la « force secrète » du poète anglais, son exubérance d'homme qui ne conduit pas son génie en faisaient précisément un merveilleux inspirateur pour les peintres.

Les œuvres classiques sont trop achevées, notait-il dans son Journal, pour que l'artiste puisse y ajouter par son interprétation. « Plus l'ouvrage qui donne l'idée d'un tableau est parfait, moins un art

voisin qui s'en inspire aura de chances de faire un effet égal sur l'imagination. » Dans Shakespeare, au contraire, il y a un entassement de détails comme dans la nature elle-même ; le peintre y fait son choix et précise ce qui l'intéresse le plus.

Chassériau n'assignait pas un rôle moins actif à l'artiste dans l'interprétation d'un thème ou d'un sujet donné. « Quand on veut faire une chose forte, notait-il, l'éprouver comme geste et on la fait. Si on a un sujet mystérieux, aller jusqu'au bout, ne pas reculer jusqu'à ce que ce que l'on veut soit rendu à fond jusqu'à l'inconnu, et toujours essayer du nouveau comme ajustement, comme paysage, comme caractère, comme couleur ; inventer, toujours inventer, s'échauffer et chercher dans le hasard, qui a quelquefois des forces, et là, savoir s'arrêter jusqu'à ce que la chose ait jailli et arrive à l'aspect fort et doux, au ton merveilleux et approprié au sujet, riche et doux, triste ou sombre; faire saillir les corps et les faire vivre dans l'intimité, la lumière et le fluide de la nature,.. »

Les thèmes que Chassériau avait empruntés à Shakespeare pour ses eaux-fortes lui restèrent familiers toute sa vie. Parmi une dizaine d'œuvres peintes qui répètent, avec des variantes, les planches d'OTHELLO, citons le beau COUCHER DE DESDÉMONE, peint en 1850 et reproduit ci-contre. Citons aussi ROMÉO ET JULIETTE, LE ROI LEAR POURSUIVI PAR SES SOLDATS, LE ROI LEAR SE JETANT SUR LE CORPS DE SA FILLE, LE SPECTRE DE BANQUO, MACBETH RENCONTRANT LES SORCIÈRES.



XVI. — Le Coucher de Desdémone

Collection Arthur Chassériau Phot. Braun

XVII. — LA MORT DE CLÉOPÂTRE

Chassériau peignit en 1844 son tableau de CLÉOPÂTRE, présenté au Salon de l'année suivante. Présenté mais non admis. Cet échec n'avait rien que d'honorable — sinon pour le Jury — puisqu'on trouve, entre autres, Delacroix et Paul Huet parmi les exclus de 1845. Chassériau en fut cependant très affecté, et, dans son dépit, il s'en prit malheureusement à son œuvre, qu'il détruisit entièrement.

Pour nous consoler de cette perte, nous n'avons qu'une eau-forte — très belle d'ailleurs — exécutée par l'artiste sur le même sujet. C'est un des deux exemplaires connus de cette pièce rarissime que nous reproduisons ici. On en rapprochera la description du tableau telle que Gautier la donna dans la Presse en 1845 : « Nous l'avons vu, dit-il. C'est la composition la plus simple, la plus grande, la plus antique qu'on puisse rêver. On se croirait devant une fresque détachée des murs de Pompéi. La reine est retirée dans la chambre aux trésors, couchée sur un petit lit, en compagnie de deux suivantes, qui regardent, avec un effroi mêlé de douleur, l'aspic noir et venimeux qui va verser le poison dans le beau corps de marbre vivace que

les fatigues de la royauté et du plaisir n'ont pas rayé d'une seule ride... Cette exclusion n'empêchera pas M. Théodore Chassériau d'être l'espoir de la jeune école et le peintre qui, dans un avenir prochain, occupera la première place. »

Une autre description de la CLÉOPÂTRE devait paraître dans l'Artiste. En attendant de réaliser sa promesse, qui fut d'ailleurs oubliée, le rédacteur anonyme de l'article accordait à l'auteur des éloges mêlés de réticences un peu perfides, où l'on pourrait peut-être deviner la manière d'Arsène Houssaye. « M. Chassériau n'est pas de ceux qui attendent patiemment la renommée, il court au-devant d'elle, il la saisit avec force et audace, on pourrait même dire qu'il la viole... Il a commencé par faire du bruit, plus de bruit que son œuvre n'était grande... Ce que j'aime avant tout (chez lui) c'est la hardiesse des tentatives ; comme toutes les riches natures, il ne s'arrête point à une idée, il ne poursuit point un but; il a mille idées, il veut aller partout. Tantôt on le rencontre dans le royaume de M. Ingres, amoureux des lignes sévères, cherchant l'austérité de la touche. Tantôt on le rencontre dans l'empire de M. Delacroix, plein de fougue et de passion, ébloui dans les lumières, perdu dans l'audace. Il arrivera un jour — mais ce jour n'est-il pas arrivé ?— où M. Th. Chassériau aura conquis lui-même sa place au soleil; car, tout en passant à travers le talent des autres, il réussit à montrer son empreinte personnelle, c'est-à-dire un talent original. »



XVII. — CLÉOPATRE

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

EAU-FORTE

XVIII. — LE KHALIFAT

A ce même Salon de 1845, un autre envoi de l'artiste, plus heureux que la CLÉOPÂTRE, échappa à la sévérité du Jury. C'était le PORTRAIT ÉQUESTRE D'ALI-HAMED, KHALIFAT DE CONSTANTINE.

Nous verrons bientôt le peintre faire en Algérie, sur l'invitation de ce même Ali-Hamed, un voyage qui devait laisser dans son œuvre des traces profondes. Mais c'est à Paris qu'il avait fait la connaissance de son modèle et exécuté son tableau.

« Ali-Hamed — dit Gautier dans la Presse — que tout le monde a pu voir à l'Opéra, aux Italiens, dans les promenades, est d'une ressemblance frappante. Ce sont bien les yeux terribles et doux, mornes et flamboyants, qui semblent tournés en dedans et qui pourtant vous traversent de part en part, ces yeux de gazelle et de lion qui ont fait frissonner et rougir tant de belles parisiennes au fond de leurs loges. »

Nous avons vu déja évoquer incidemment, à propos des dernières œuvres de Chassériau, le nom de Delacroix. Au Salon de 1845, Delacroix figurait avec son fameux portrait de MULEY-ABD-ER-RAHMANN, SULTAN DU MAROC. Le rapprochement entre les deux artistes s'imposait et l'on ne

manqua jamais dès lors d'accabler Chassériau sous la comparaison, parfois à juste titre, parfois aussi bien injustement.

D'un article très favorable de Baudelaire (réimprimé dans les Curiosités esthétiques), détachons quelques passages qui résument bien la nouvelle attitude des critiques.

« Cette défilade de chevaux et ces grands cavaliers ont quelque chose qui rappelle l'audace naïve des grands maîtres. Mais pour qui a suivi avec soin les études de M. Chassériau, il est évident que bien des révolutions s'agitent encore dans ce jeune esprit, et que la lutte n'est point finie.

« La position qu'il veut se créer entre Ingres, dont il est élève et Delacroix, qu'il cherche à détrousser, a quelque chose d'équivoque pour tout le monde et d'embarrassant pour lui-même. Que M. Chassériau trouve son bien dans Delacroix, c'est tout simple; mais que, malgré tout son talent et l'expépérience précoce qu'il a acquise, il le laisse si bien voir, là est le mal... Mais avec des goûts aussi distingués et un esprit aussi actif que celui de M. Chassériau, il y a tout lieu d'espérer qu'il deviendra un peintre, et un peintre éminent. »

La toile fut emportée à Constantine. Elle est revenue à Paris pour passer en vente à l'Hôtel vers 1896. Rachetée par M. Arthur Chassériau, qui l'a sauvée à temps d'une mutilation imminente, elle a été offerte par lui au Musée de Versailles, après avoir figuré à l'exposition des orientalistes.





XVIII. — LE KHALIFAT

MUSÉE DE VERSAILLES PHOT. BRAUN

XIX. — LA COMTESSE D'AGOULT

A côté des peintures de Chassériau, il faut faire une place à une série très nombreuse d'œuvres plus fugitives, qui furent toujours très recherchées. « Il faisait très vite et très bien — disait Paul Mantz à la mort de l'artiste — des portraits au crayon qu'il faudra toujours aimer à cause de leur sobriété précise, à cause de leur spirituelle élégance. »

Ce portraits à la mine de plomb sont incontestablement inspirés par les fameux crayons qui furent pendant longtemps la principale ressource d'Ingres. Mais nous aurons l'occasion de constater qu'ici, comme toujours, Chassériau ne s'empara pas d'une tradition sans y introduire — si discret soit-il — son accent personnel.



Un des premiers en date de ces crayons (il a été dessiné en 1841), représente LA COMTESSE D'AGOULT, *qui joua un rôle important dans la vie intellectuelle de cette époque.*

Marie de Flavigny (1805-1876) qui épousa le Comte d'Agoult en 1827, était née à Francfort-sur-le-Mein. Sous le pseudonyme de Daniel Stern, elle a publié de nombreux écrits; les plus connus, imprégnés d'esprit républicain et même socialiste, virent le jour au moment de la révolution de 1848, dont elle a écrit l'histoire. On sait qu'elle a laissé aussi des romans et des ouvrages pour les enfants. En relations suivies avec quelques hommes célèbres de son temps, amie de Liszt, puis d'Emile de Girardin, la Comtesse d'Agoult fut aussi une des admiratrices de la première heure de Chassériau. Nous l'avons vue analyser avec beaucoup de clairvoyance les œuvres du jeune homme, qu'elle proclamait « grand peintre et artiste d'avenir ».



Parmi les relations féminines que cultiva toute sa vie Chassériau, il faut citer aussi, au premier rang, Mme de Girardin (1804-1855) dont il a fait de mémoire un portrait au crayon, très ressemblant, paraît-il. Le peintre fréquentait assidûment le salon où la « dixième Muse » recevait quelques romantiques de marque. Il attachait à son amitié le plus grand prix. Il dessina un jour pour sa pièce de Judith des costumes d'une magnificence orientale, qui firent de la principale interprète — c'était Rachel — « la Judith la plus noble et la plus splendide qu'un poète et qu'un peintre pussent rêver ». (Gautier, L'Art dramatique en France.)



XIX. — LA COMTESSE D'AGOULT

CHEZ MADAME LA MARQUISE DE CHARNACÉ DESSIN

XX. — LA PRINCESSE BELGIOJOSO

Pendant longtemps les portraits de femme de Chassériau furent malmenés par la critique. Le PORTRAIT DE LA COMTESSE DE LA TOUR-MAUBOURG, que l'artiste avait exécuté à Rome en même temps que le LACORDAIRE et exposé en même temps au Salon de 1841, avait effrayé les Parisiennes, dit Paul Mantz, par l'austérité de son exécution. C'était une belle et touchante figure de malade, dont peu de gens surent goûter « l'attrait repoussant ». Dans la Revue des Deux Mondes, Louis Peisse déplorait la manière « ingrate et déplaisante » du peintre et approuvait les femmes qui reculeraient devant ce « procédé inhumain de dissection ».

Soit que, dans la suite, les modèles de Chassériau eussent été eux-mêmes moins « ingrats », soit que sa conception de la beauté féminine se soit peu à peu imposée, on en vint à ne plus se détourner devant

ses portraits. Un de ses juges les plus malveillants, Clément de Ris, écrivit dans l'Artiste, en 1851, à propos d'un portrait exposé au Salon de cette année : « Il fallait jusqu'à présent un certain courage à une femme pour poser devant M. Chassériau. Cette œuvre prouvera, je l'espère, que son pinceau n'est pas aussi diable qu'il en a l'air ».



Quoiqu'en ait laissé supposer Clément de Ris, ce « courage » fut loin d'être rare et il fut souvent récompensé. Peu d'artistes pourraient exposer une aussi riche galerie de femmes intéressantes par leur talent et leur beauté.

Voici par exemple, dans cet aimable crayon, daté de 1847 (il a été donné au Petit-Palais par M. Arthur Chassériau), la célèbre Christine Trivulzio, née à Milan en 1808 et devenue Princesse Belgiojoso. On connaît le rôle brillant que joua dans les lettres et et dans la politique cette Italienne que sa haine de la maison d'Autriche contraignit longtemps à habiter Paris. Elle a collaboré à la plupart de nos périodiques et publié depuis 1846 de nombreux travaux historiques, ainsi que des notes et des romans inspirés de ses voyages en Orient. Son salon réunissait à Paris les écrivains, les peintres, les musiciens, les hommes politiques les plus connus de ce temps. Elle est morte en 1871.





XX. — La Princesse Belgiojoso

PETIT-PALAIS DE LA VILLE DE PARIS

DESSIN. - PHOT. BRAUN

XXI. — LA PRINCESSE CANTACUZÈNE

Les portraits dessinés de Chassériau évoquent nécessairement le nom du maître qui en a inauguré la formule. La renommée des crayons d'Ingres est trop bien établie pour que nous ayons à nous interdire quelques réserves. Avouons donc que ce dessinateur sans rival, qui, dans les études destinées à ses tableaux, serre les formes avec une autorité incomparable, nous déçoit quelquefois dans ses portraits à la mine de plomb, dans ses portraits de femmes surtout, par la placidité de l'expression, par son modelé sage et propre jusqu'à la banalité, par la calligraphie imperturbable des plis et des draperies. Sans vouloir rabaisser le maître au profit du disciple et seulement pour montrer ce que ce dernier possède en propre, constatons qu'Ingres eut été bien empêché d'exprimer ce que Chassériau a rendu parfois avec la pénétration la plus rare : le rayonnement d'une âme exquise sur un beau visage féminin.

Le portrait de la princesse Cantacuzène, que nous rapprochons de cette série de crayons malgré sa date tardive (1855), est peut-être son chef-d'œuvre en ce genre. Il est digne du modèle et l'on ne saurait dire plus quand on sait la vénération inspirée

par la princesse à tous ceux qui l'ont approchée. L'abnégation de soi-même semble avoir été la règle de toute sa vie : « On vient la voir pour la consoler — disait Cazin — et c'est elle qui vous console ». Elle s'est effacée sans cesse avec une trop noble dignité pour que l'on ne mette quelque hésitation à rédiger à son sujet une véritable notice biographique. Mais il faut bien dire ici qu'un peu de son beau caractère et de sa haute culture vit encore dans l'œuvre de deux des plus purs artistes de notre temps.

Son amitié bienfaisante a embelli les dernières années de la vie de Chassériau, qui lui témoignait en retour le plus affectueux respect. Elle a toujours conservé auprès d'elle quelques études de l'artiste, choisies parmi les plus graves et les plus douces. En revanche, quelques-uns de ses gestes si simples et si expressifs ont passé dans les dernières toiles de Chassériau.

Si nous nous reportons à une époque bien plus récente, nous retrouverons la belle attitude de notre dessin répétée dans un autre portrait de la princesse Marie, que Puvis de Chavannes a exposé au Salon de 1883 (Musée de Lyon). Dans ce parfait chef-d'œuvre, Puvis a mis toute sa reconnaissance pour celle qui fut sa femme après avoir été longtemps son amie et sa conseillère. Mais elle est présente aussi sans cesse dans son œuvre décoratif, et l'on ne peut oublier que celle qui avait inspiré les dernières madones de Chassériau a pris place au Panthéon, dans la toile de Puvis, sous les traits de Sainte-Geneviève veillant sur Paris.





XXI. — La Princesse Cantacuzène

COLLECTION PARTICULIÈRE

DESSIN. - PHOT. BRAUN

XXII. — THÉOPHILE GAUTIER

Presque à chaque pas de la carrière de Chassériau, nous aurions à citer le nom de Gautier. « Tableau par tableau, a pu écrire le poète sans exagération, nous avons décrit tout son œuvre avec une exactitude passionnée et une admiration profondément sentie. »

Gautier, plus âgé de huit ans que Chassériau, l'avait rencontré de bonne heure dans un des premiers cénacles romantiques. Dans une étude sur Marilhat, que publia la Revue des Deux Mondes *en 1848, il raconte de la façon la plus pittoresque comment fut décoré le grand salon tarabiscoté qu'habitaient, dans la vieille impasse du Doyenné, Gérard de Nerval et Arsène Houssaye. A côté de Nanteuil, Leleux, Corot, Marilhat et de Théo lui-même, le jeune Chassériau, « alors tout enfant, et l'un des plus fervents élèves d'Ingres, paya sa contribution pittoresque par une* DIANE AU BAIN, *où l'on remarquait déjà cette sauvagerie indienne mêlée du plus pur goût grec d'où résulte la beauté bizarre des œuvres qu'il a faites depuis ».*

Quand l'artiste mourut, Gautier qui n'avait pas cessé d'être son défenseur le plus fidèle, envoya au Moniteur (oct. 1856) une notice pleine d'émotion communicative : « Un charme secret nous attirait vers lui, et souvent l'on nous a accusé de partialité à son endroit... Jamais nature ne nous fut plus sympathique; nous aimions chez lui l'homme autant que le peintre, et le peintre autant que l'homme. L'amour du beau, l'horreur du commun, le dédain du succès vulgaire, le souci perpétuel de l'art, l'énergie de la conviction, la persistance au travail, le dévouement aux siens, la religion de la famille, l'incorruptible probité du cœur et de l'esprit : telles étaient les qualités qu'il cachait sous l'apparence élégante et spirituelle d'un homme de la meilleure compagnie... »



En face de ce beau portrait de l'artiste par le poète, nous voudrions pouvoir placer un portrait aussi ému du poète par l'artiste. La trace du dessin original de Chassériau est malheureusement perdue et la gravure de H. Bodin, qui le reproduit dans l'Artiste (1849), nous donne une image de Gautier un peu superficielle. C'est du moins une des rares représentations du bon Théo dans la force de l'âge, à son retour de ce voyage au delà de la Méditerranée qu'il rêva longtemps, comme tout bon romantique, mais qu'il n'eut qu'assez tard le loisir de réaliser.



XXII. — THÉOPHILE GAUTIER

« L'ARTISTE » GRAVURE DE H. BODIN

XXIII. — ALEXIS DE TOCQUEVILLE
ET LES PEINTURES DE LA COUR DES COMPTES

Parmi les portraits dessinés, il faut encore citer ceux de Lamartine, du Vicomte Henri Delaborde, d'Emile de Girardin, de Victor Hugo, de Dumas père, du général Baron de Marbot... Paul Mantz affectionnait aussi particulièrement celui d'Alexis de Tocqueville « croquis d'une finesse charmante », dessiné en 1844.

Plus tard, en 1850, Chassériau fit du même personnage un portrait peint qui lui valut les reproches réservés à toutes les œuvres où il poussait jusqu'à la sévérité la recherche du style.



Le nom de Tocqueville vient ici à propos pour nous permettre d'aborder l'histoire de l'œuvre maîtresse du peintre.

C'est en effet grâce à son intervention que fut faite à Chassériau, en 1844, la commande de la

décoration de l'escalier principal de la Cour des Comptes à l'ancien Palais d'Orsay. Tocqueville (1805-1859) avait alors publié, entre autres ouvrages de philosophie sociale, le livre qui lui assura la célébrité, la Démocratie en Amérique. Il était député depuis 1839 et appartenait, depuis 1841, à l'Académie Française, Duchâtel, qui était alors Ministre de l'intérieur, avait pour ami Vitet dont il suivait volontiers les conseils en matière d'art. Vitet lui-même ambitionnait l'Académie. Marius Vachon a raconté comment Vitet n'eut la voix d'Alexis de Tocqueville que contre la promesse de faire accorder à Chassériau l'autorisation de décorer un des grands monuments de Paris.

A vrai dire, on ne lui attribua d'abord que la partie supérieure de l'escalier. Mais Chassériau ne pouvait se résoudre à abandonner le rêve, longtemps caressé, de donner sa mesure, en développant un vaste ensemble décoratif. Il esquissa la composition entière et plaida si bien sa cause que le reste de la commande vint ensuite. Cette insistance était d'ailleurs purement désintéressée, car le crédit primitif de 30,000 francs ne fut pas augmenté.

L'œuvre, menée, comme d'habitude, avec une grande rapidité, fut découverte en 1848.

Avant d'en décrire les pages les plus importantes, nous allons rappeler sommairement dans quelle mesure et à la suite de quelles péripéties elles sont parvenues jusqu'à nous.



XXIII. — ALEXIS DE TOCQUEVILLE

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

DESSIN. - PHOT. BRAUN

XXIV. — LE SILENCE

Tous les Parisiens se rappellent les ruines pittoresques du Palais d'Orsay, brûlé sous la Commune. Au milieu des décombres envahis par une végétation invraisemblable, les peintures de Chassériau avaient été préservées de l'incendie, comme par miracle. Elles eussent pu être presque entièrement sauvées si l'État avait fait en leur faveur le moindre des sacrifices qu'il réserve pour les cailloux gallo-romains ou pour sa médiocre clientèle d'artistes officiels.

Fort heureusement un petit groupe d'amateurs réparèrent dans la mesure du possible cette incurie regrettable. En décembre 1897, au moment où se commençaient les travaux de démolition, un comité se forma, sur l'initiative d'Ary Renan et de la Gazette des Beaux-Arts. On y relève les noms de Roger Marx, L. Bénédite, A. Chassériau, V. Chevillard, R. Koechlin, H. Marcel, Gustave Dreyfus, A. Alexandre... Une souscription ouverte aussitôt permit de réunir les ressources nécessaires pour parer au plus pressé.

Le 5 janvier 1898, on put faire opposition à la vente aux enchères annoncée par l'entrepreneur de démolitions. La Compagnie d'Orléans, qui fut reconnue, après plusieurs procès, propriétaire des peintures, en fit don au Comité le 13 janvier en lui laissant dix jours pour procéder à leur enlèvement.

Cette opération délicate dut ainsi être faite hâtivement et par un temps épouvantable. On réussit à sauver environ 60 mètres carrés de surface peinte, arrachés avec le mur qui les supportait, par plaques de 0^{m},80 sur 0^{m},60 environ. Quelques figures très dégradées mais aussi quelques morceaux intacts durent être abandonnés.

Parmi les fragments transportés au Louvre, certains (une grande partie de LA PAIX *et une* OCÉANIDE*) purent être aussitôt rentoilés et exposés. Le reste attend toujours à l'état de moellons. Espérons que les aménagements prochains de l'aile conquise par le Musée du Louvre sur le Ministère des Colonies permettront de réserver à ces peintures une place digne d'elles.*



Replaçons cette œuvre par le souvenir dans sa disposition primitive.

Le bas de l'escalier, peu favorisé par la lumière, était décoré en grisaille par un groupe de chevaux de guerre que détache un écuyer (c'est un des fragments qui n'ont pu être emportés).

Un peu plus haut, également en grisaille, on rencontrait un groupe de figures symboliques, et tout d'abord LE SILENCE. *« C'est en quelque sorte — disait Gautier — le genius loci, l'initiatrice calme et sereine qui prend par la main le visiteur tout assourdi encore des bruits de la rue et l'invite à gravir les degrés d'un pas recueilli. » (La Presse, 1848.)*





XXIV. — Le Silence

ANCIENNE COUR DES COMPTES

PHOT BRAUN

XXV. — LA MÉDITATION ET L'ÉTUDE

A la suite du SILENCE, on trouvait en gravissant l'escalier, deux autres figures en grisaille, enveloppées de draperies dont l'artiste (voir ses notes dans Chevillard, p. 257) a voulu la noblesse et la gravité.

« La MÉDITATION — disait Gautier — rêve sur le gazon à l'ombre des grands arbres, et laisse tomber une fleur qui s'effeuille dans l'eau noire et profonde où se réfléchit la cime des forêts. A quelques pas de la MÉDITATION, l'ÉTUDE, la tête penchée, lit dans un grand livre, dépôt des connaissances humaines.

La gradation est parfaitement observée, et la vie se montre tout d'abord sous ses deux faces : d'une part, l'action qui détache les chevaux et remue les armes; de l'autre, l'idée, qui se recueille, rêve et scrute; le calme mène à la méditation, d'où naît la science : agir, penser, n'est-ce pas là tout l'homme?

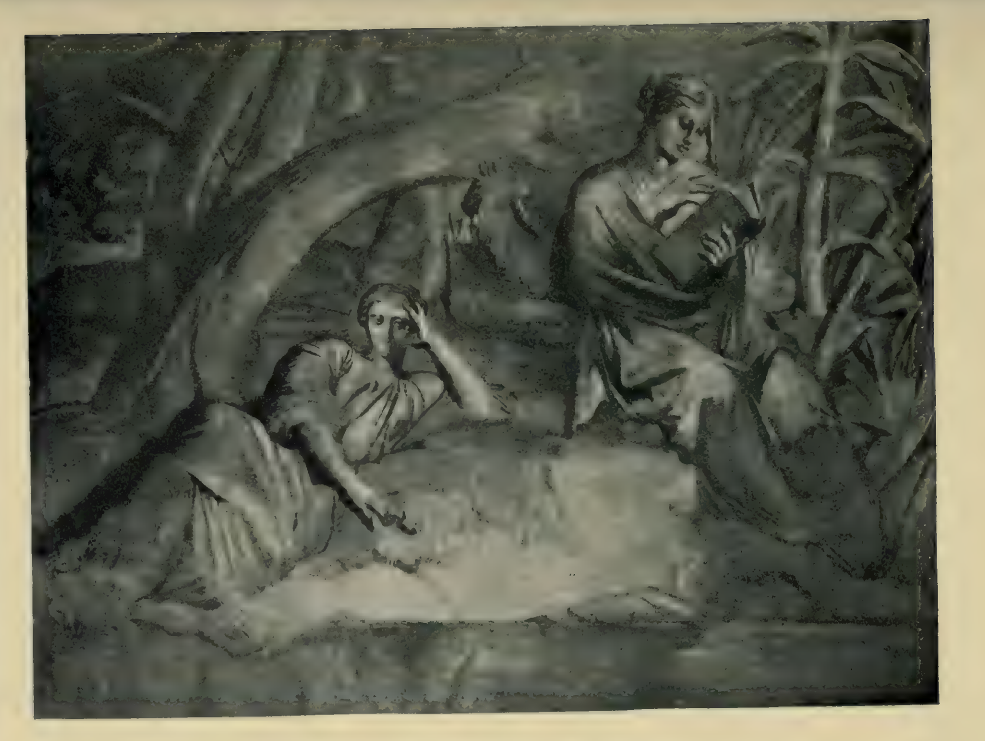
« Ces grisailles, très légères et très vagues de ton, à peine éclairées par un quart de jour et vues à

travers une espèce de brouillard blanchâtre, ont l'air de l'ombre d'un rêve. »

« Le peintre a pris avec raison le parti incolore pour cette partie de l'édifice éclairée par des jours de reflet, et où ne tombe jamais la lumière franche... Ces compositions modelées avec du noir et du blanc, presque de la même nuance que la pierre, sont harmonieuses et douces, et préparent bien l'œil aux peintures qui vont suivre. C'est... une introduction en mode mineur à l'éclatante symphonie pittoresque développée dans les hauteurs de l'escalier. »

Pierre Malitourne, qui reprochait à cette page, dans l'Artiste, un certain manque de liaison, en louait la poésie rêveuse et la noble grâce. « La tristesse — ajoutait-il — est une muse sur le sein ému de laquelle le jeune peintre a souvent penché son front. Il sait beaucoup des notes sévères ou attendries qu'elle chante à l'oreille de tout rêveur. Mais il lui concède peut-être sur son inspiration un empire trop absolu... Ainsi ces trois figures du SILENCE, de la MÉDITATION et de l'ÉTUDE ne sont pas seulement sérieuses et pensives, elles sont tristes... »

Cette partie de la décoration est en réserve dans les sous-sols du Louvre. Comme on peut le voir dans nos photographies, exécutées sur place, comme les suivantes, il y a une quinzaine d'années, elles n'avaient été que fort peu endommagées par l'incendie.



XXV. — La Méditation et l'Étude

Ancienne Cour des Comptes

Phot. Braun

XXVI. — LA GUERRE
(LES FORGERONS)

Face à l'escalier, au premier étage, L'Ordre et La Force formaient comme le pivot de la composition, respectivement tournés vers les panneaux latéraux, consacrés à la paix et à la guerre.

Sur le mur voisin de La Force, au milieu de défilés de guerriers, formant frises et pendentifs (ils ont malheureusement été abandonnés aux démolisseurs), la scène la plus importante représentait L'Ordre pourvoyant aux frais de la Guerre.

Au centre, décrivait Gautier, « une espèce de sage, de génie, représenté par un homme d'âge, mais dont l'expérience conserve toute la vigueur de la jeunesse et que les années ont éprouvé sans l'affaiblir, distribue à des ouvriers le salaire de leurs travaux... Les équipages, les armements, les vivres, tout cela ressort de l'administration ; aussi Bellone, immobile, le casque grec en tête, tenant d'une main deux lances de bronze et de l'autre un grand bouclier, sombre miroir de fer illuminé de vagues reflets, qui couvre sa poitrine et cache une partie de sa robe, teinte dans la pourpre des combats, attend-elle, pour s'envoler, que l'homme mûr ait fait ses payements et ses comptes.

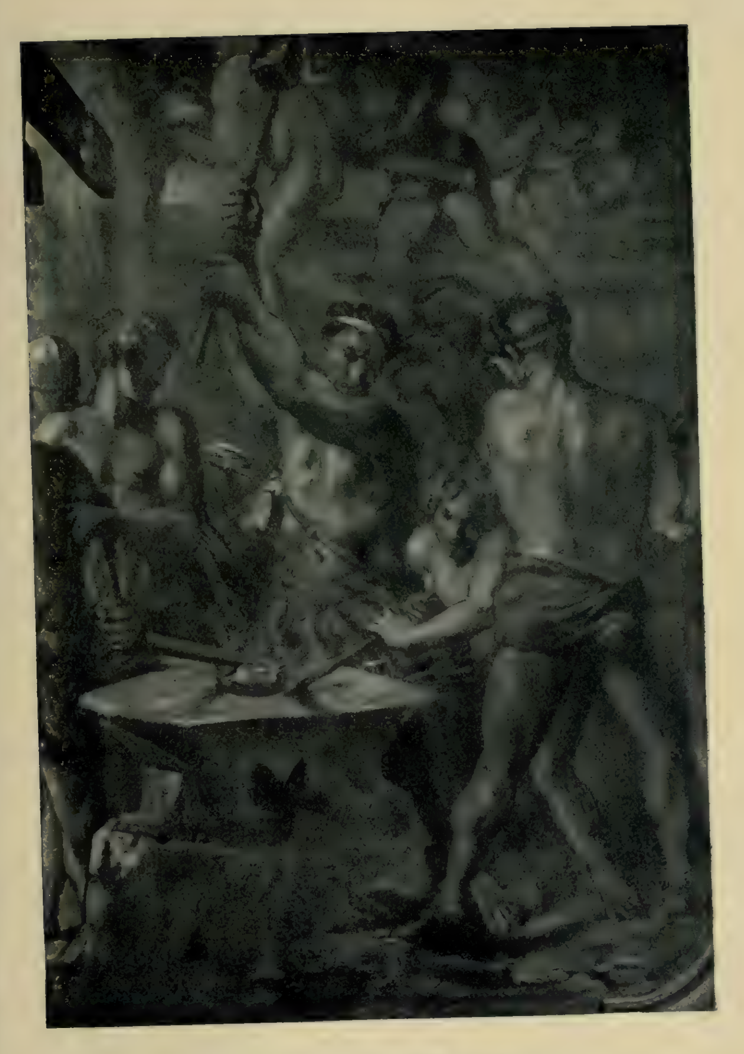
« Au premier plan, à droite, des hommes demi-nus,

à tournure de cyclopes et tout rayonnants du feu de la forge, battent le fer et fabriquent des armes : épées, cuirasses, fers de lance jetés à terre autour de l'enclume (c'est le fragment reproduit ici). Un peu plus au fond, des ouvriers, à moitié voilés par la fumée rouge et la flamme trouble d'une fournaise, font chauffer des cercles pour des chars de guerre.

« A gauche, des jeunes gens s'élancent sur leurs chevaux avec des mouvements impétueux et forts... Les bataillons s'ébranlent et se mettent en marche, soulevant la poussière; les bannières se déroulent au vent, les clairons jettent leur aigre fanfare, les chevaux hennissent et piaffent, et les soldats, la main appuyée sur la croupe de leur monture, se retournent à demi et causent entre eux de la guerre lointaine qu'ils vont faire là-bas, de l'autre côté de l'horizon, derrière ces montagnes bleues et roses que dorent les lueurs de l'aube. Ils peuvent partir tranquilles, rien ne leur manquera; la Sagesse veille sur leur héroïsme, et sous la tente, ils retrouveront la paix du foyer.

« Cette composition, pleine de mouvement et de turbulence, fait, par l'agitation bien entendue de ses lignes, l'agencement touffu de ses groupes, le tumulte de sa couleur et la férocité de sa tache, un contraste des plus heureux avec le tableau de la PAIX. *» (La Presse, 1848.)*

Le lecteur aura fait de lui-même le rapprochement qui s'impose entre les FORGERONS *de Chassériau et ceux que Puvis a peints en 1863 dans le* TRAVAIL *du Musée de Picardie.*



XXVI. — LA GUERRE (FRAGMENT)

ANCIENNE COUR DES COMPTES

PHOT. BRAUN

XXVII. — LA PAIX
(ENSEMBLE)

« Une immense composition — continue Gautier — couvre la muraille qui fait face aux panneaux que nous venons de décrire et dont elle est le pendant antihétique. Tout à l'heure, c'étaient des tons violents, des groupes tumultueux, une touche énergique et heurtée; maintenant c'est la sénérité pure, l'ondulation heureuse des lignes, la lumière tiède et blonde...

« Au centre de la composition, la Paix, forte et douce, se tient debout, adossée à un tronc d'olivier... Elle étend ses bras, d'une grâce vigoureuse, sur des laboureurs occupés aux travaux de la terre, et sur un groupe de semeurs qui symbolisent les arts. La Poésie tient sa lyre et écoute son âme; la Peinture, liée à elle par un bras, rappelle l'ut pictura poesis, et penche sa tête couronnée de lauriers-roses pour étudier les poses des jeunes mères heureuses et sereines qui pressent, pendant la tranquillité de la paix, leurs enfants dans leurs bras.

« Derrière la Poésie et la Peinture, la Tragédie, sérieuse, l'œil sombre, les doigts crispés sur son

poignard classique, a près d'elle la Comédie rieuse, qui babille à son oreille et tient un masque fardé; un peu plus avant, l'Architecture... tourne la tête et regarde vers le fond du tableau des ouvriers qui bâtissent une ville. La Sculpture, demi-nue, par l'éclat marmoréen de son torse, fait penser au Paros et au Pentélique d'où ses chefs-d'œuvre sont tirés... A côté de la Sculpture, la Musique, l'art vague et mystérieux, voilé d'une demi-teinte vaporeuse, l'œil noyé et levé au ciel, la bouche entr'ouverte et laissant échapper comme un brouillard sonore, presse son téorbe sur son cœur. Non loin d'elle, la Science, ayant à ses genoux un jeune sauvage bariolé de tatouages, lui apprend les choses connues et se fait son initiatrice en fait de civilisation. »

Gautier décrit ensuite les jeunes mères et les moissonneurs, que nous retrouverons plus loin, et esquisse la ville en construction : « Les ouvriers assujettissent des charpentes, traînent des blocs, montent des pierres en faisant la chaîne, et donnent le spectacle de l'activité humaine qui se développe dans la paix.

« Toutes ces fabriques et ce paysage entremêlé de grands arbres qui s'élancent gaiement dans la limpidité bleue de l'air sont du plus grand style et du plus bel effet. »

Avec cette description, nous n'avons plus aujourd'hui pour nous faire une idée de l'ensemble de LA PAIX *que le beau dessin, reproduit ci-contre, de la collection de M. Chassériau.*

XXVII. — LA PAIX (DESSIN D'ENSEMBLE)

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU — PHOT. BRAUN

XXVIII. — LA PAIX
(LES JEUNES MÈRES)

Pour le goût moderne, il semblera peut-être que ces compositions, surtout vues à travers les commentaires du temps, ont quelque chose d'un peu abstrait et dont la subtilité sent encore la composition littéraire. Si nous replaçons l'œuvre dans son époque, nous reconnaîtrons au contraire les efforts de l'auteur pour animer et rénover les allégories traditionnelles et pour introduire à côté des figures symboliques des êtres animés d'une vie plus humaine. Il est très remarquable surtout de constater combien Chassériau a su traiter en peintre ses thèmes un peu touffus et nous les rendre sensibles, moins par des attributs de convention que par un langage de formes, par une symphonie de couleur merveilleusement adaptés à chaque sujet. C'est ce qui est particulièrement évident quand on consulte son carnet de notes. Dans les programmes qu'il se trace pour son tableau de La Paix, *ce n'est point l'esprit académique que nous retrouverons mais la même inspiration poétique qui animera bientôt les compositions d'un Puvis.*

« Mettre une façade — note-t-il — l'Architecture appuyée sur l'un des côtés, la Peinture peignant ses dessins a ses pieds; faire aussi la Sculpture et

la Musique, qui seraient assises, et de cette façon tous les arts seraient assemblés.

« La Peinture vêtue d'une tunique pourpre, ou rose et pourpre, éblouissante et heureuse de couleur L'Architecture qui rêve en regardant son plan, l'édifice qui doit monter dans l'espace.

« Toute une colonnade tournant... La Science, l'Harmonie, les Astres, les Étoiles. Des jeunes hommes qui contemplent le ciel illuminé, avec les instruments nécessaires aux mains; d'autres, qu'on aperçoit dans le fond de l'édifice, travaillent et méditent sur l'Histoire et les Sciences. Le fond éclairé par la lumière; de ce côté, la nuit. Faire un édifice rond et une enfilade de colonnes de marbre se détachant sur le ciel. »

Et cependant Chassériau entrevoyait la possibilité de faire entrer le symbole dans des thèmes plus concrets et plus humains encore. Parmi les projets qui s'agitaient dans son esprit inquiet à la fois de naturel et de poésie, il en est un à peine indiqué mais bien significatif et qui suffirait à nous faire regretter la mort prématurée de l'artiste. « Faire un jour, écrivait-il, dans la peinture monumentale ou en tableaux, des sujets tout simples, tirés de l'histoire de l'homme, de sa vie, — ainsi un voyageur, ainsi le penseur, le joueur, le désœuvrement, la douleur, le retour, le voyageur voyant les fumées bleuâtres de sa ville montant dans l'air, les prisonniers, la liberté, le dégoût, l'épouvante, la colère, le courage, la misère, le faste, l'amour et autant de sujets où l'on peut être émouvant, vrai et libre. »



XXVIII. — La Paix (les jeunes mères)

ANCIENNE COUR DES COMPTES PHOT. BRAUN.

XXIX. — LA PAIX
(REPOS DES MOISSONNEURS)

Toute la partie de gauche de LA PAIX, *la plus intéressante peut-être, a pu être sauvée. Elle est exposée au Louvre depuis quelques années. Nous la reproduisons ici en deux fragments.*

Gautier a commenté ces deux scènes avec une particulière tendresse : « De l'autre côté — dit-il — un groupe de jeunes femmes, dont la fraîcheur annonce la santé et le bien-être, allaitent de beaux enfants, les font sauter dans leurs bras ou les endorment en leur chantant des l u l l a b y. *On ne saurait rien imaginer de plus gai, de plus frais, de plus souriant que ces belles créatures dorées par une douce lumière.*

« Auprès d'elles sur un tas de gerbes que le bluet et le coquelicot piquent d'étincelles bleues et rouges, dorment, nonchalamment étendus, les moissonneurs fatigués, attendant que Thestylis leur apporte le repas de midi.

« Plus loin, au second plan, des bouviers pressent

dans un chemin creux des attelages de ces grands bœufs qu'on voit dans la campagne de Rome, et dont les formes majestueuses semblent taillées exprès pour les bas-reliefs et les frontons. »

Pour évoquer ce que la scène avait, dans son état primitif, de « rose jeunesse, de calme souriant, de limpide sénérité », empruntons encore quelques lignes à la description de Malitourne, parue dans l'Artiste : « Si nous revenons vers ce groupe si frais des moissonneurs, c'est que nous n'avons fait qu'en signaler le gracieux ensemble; c'est qu'il est juste de remarquer combien la plupart de ces têtes de jeunes femmes sont empreintes d'une pure et pénétrante impression de tranquille bonheur.

« Peut-être, vers cette partie du tableau surtout, pourrait-on reprocher un emploi un peu dominant, un certain excès des couleurs claires. Nous savons avec quelle intelligente convenance elles ont été choisies ; trop prodiguées pourtant, sans correctifs qui les atténuent ou les harmonisent, elles arrivent vite à compromettre l'effet cherché. Au premier abord, on serait tenté d'adresser un peu ce reproche au tableau de LA PAIX *; mais on regarde encore, et l'on oublie : le charme domine. »*

Nous ne chercherons pas, bien au contraire, à « oublier », cette prédilection de Chassériau pour les couleurs claires en décoration. C'est encore un des caractères qui font de lui un initiateur dans l'histoire de la peinture moderne.



XXIX. — LA PAIX (REPOS DES MOISSONNEURS)

ANCIENNE COUR DES COMPTES — PHOT. BRAUN

XXX. — LE COMMERCE RAPPROCHE LES PEUPLES

L'idée de cette composition fut sans doute suggérée à Chassériau par son voyage d'Algérie, en 1846. On la voit s'ébaucher, vers cette date, dans une de ses notes :

« Faire dans une composition de LA PAIX, pour représenter le Commerce, ceci, dans la grande composition, ou bien dans l'un des côtés :

« La mer bleue et verte, d'un ton léger et ferme, un peu houleuse; des navires étrangers avec des banderoles des plus belles couleurs; une seconde barque détachée du navire; ceux qui portent des marchandises brillent. »

Le projet se précisa et se développa peu à peu. De part et d'autre de LA PAIX, deux compositions symétriques symbolisèrent ce contact entre deux civilisations différentes. La première représentait le débarquement d'Européens dans une ville orientale. Devant les dômes blancs des mosquées, une foule bigarrée d'hommes chargés de coffrets d'or

et de marchandises précieuses, de femmes coiffées de tiares, parées de colliers de sequins se pressait sur le môle baigné par la mer bleue.

La deuxième scène (reproduite ici) représente un navire oriental entrant dans un port d'Occident.

« Dans le pendentif de droite — décrit Gautier — des Indiens et des Chinois abordent à un rivage d'Europe. La jonque bizarre et monstrueuse gonfle sa voile de feuilles de bambou, et un canot amène à la berge, couverte de ballots et de marchandises, différents personnages exotiques, dont les robes de mousseline, les turbans, les ceintures diaprées, font un contraste heureux avec les costumes plus sévères du Nord. La mer, non plus bleue, cette fois, mais verte, brode d'une frange argentée les récifs et les fortifications de la côte, et le vent plus âpre lui arrache des lanières d'écume qui s'éparpillent en l'air. »

Pierre Malitourne, qui regrettait tout à l'heure la tristesse uniforme des compositions de Chassériau, se plaint ici de cet intermède, qui aurait dû cependant lui donner satisfaction :

« Cette réalité — dit-il — jetée brusquement au milieu de tout ce symbolisme, n'a pas été, il nous semble, une intention assez réfléchie; et nous nous étonnons encore que le sentiment sérieux du peintre n'ait put résister à la tentation d'un caprice. »

Ce « caprice » est particulièrement précieux pour nous. Nous y voyons l'idée première que devait renouveler Puvis dans sa MARSEILLE PORTE DE L'ORIENT.



XXX. — Le Commerce

Ancienne Cour des Comptes

Phot. Braun

XXXI. — OCÉANIDE. — FRISE DES VENDANGEURS

Les compositions principales étaient séparées par des frises en grisailles dont nous donnons ici deux exemples.

Sous chacun des tableaux du COMMERCE s'étendait une OCÉANIDE, qui rappelait, non sans raison, à Gautier le nom du Primatice, et qui l'enchantait par sa « grâce bizarre et maniérée » et son « charme fantasque ». Celle de ces deux figures qui est reproduite ici a pu être rentoilée et exposée au Louvre.



Une bacchanale, à laquelle nous empruntons notre défilé si tranquille et si monumental des VENDANGEURS, s'allongeait, également en grisaille, sous la grande composition de LA PAIX.

« Un jeune garçon, couché sur le ventre — écrit

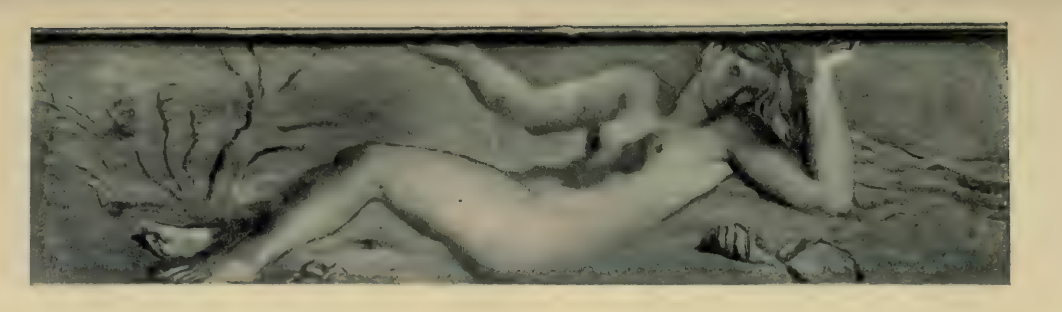
Gautier — la tête vacillante et l'heureux sourire de l'ivresse dans les yeux et sur les lèvres, écrase des raisins dans un cratère ; d'autres, jeunes filles et jeunes éphèbes, les cheveux dénoués, les tuniques flottantes, portant des grappes pareilles à celles de la terre promise, se jouent avec mille charmants caprices à travers des pampres et des guirlandes.

« On ne peut mieux saisir le sentiment antique que M. Théodore Chassériau ne l'a fait dans cette frise. On dirait un bas-relief grec, inconnu, copié dans un temple de Bacchus qu'on ignore. »

Entendons bien que le peintre n'est pas soupçonné ici de revenir à cette antiquité scolaire et sans parfum qui s'enseigne dans les Académies. « Ses belles peintures — disait plus loin Gautier — ont un aspect rare et particulier qui les sépare nettement des allégories ordinaires... Pour le caractère général, on pourrait dire que M. Chassériau est un Indien qui a fait ses études en Grèce. Il jette dans le monde antique la beauté inconnue des races nouvelles ou du moins que jusqu'ici le pinceau a dédaignées.

« Ce grand travail, si victorieusement mené à bout avec une si superbe maëstria — concluait le critique — pose M. Chassériau parmi les deux ou trois premiers noms de l'art contemporain. »

C'est à l'occasion de l'achèvement des peintures de la Cour des Comptes que l'artiste, âge de trente ans à peine, reçut la croix de la Légion d'honneur.



XXXI. — OCÉANIDE



XXXI BIS. — VENDANGEURS

ANCIENNE COUR DES COMPTES

PHOT. BRAUN

XXXII. — Mlle CABARRUS

La décoration de la Cour des Comptes n'avait pas absorbé toute l'activité de Chassériau pendant les années 1846-1848. Il avait présenté au Salon de 1846 un SABBAT DES JUIFS A CONSTANTINE, dont le refus valut au jury cette mercuriale bien méritée de Thoré-Burger dans le Constitutionnel :

« Que signifie cette persécution de l'Académie contre des artistes que les ministres, la direction des Beaux-Arts et la presse jugent dignes des grands travaux publics ? N'est-ce point jalousie de concurrence ? Quels sont donc les titres des génies et célébrités officiels ayant droit de juger et de condamner les grands artistes contemporains et toute la jeunesse qui appartient à l'avenir ?... » Le tableau de Chassériau « est le plus étrange, le plus saisissant, le plus délibéré, le plus neuf d'aspect, le plus entier dans l'exécution, le plus original dans les tournures, qu'on ait exposé depuis longtemps. »

Le SABBAT DES JUIFS, reparut au Salon de 1848, mais son sort actuel est malheureusement inconnu.



En même temps que cette importante composition, Chassériau exposait le portrait de Mlle CABARRUS, petite-fille de Mme Tallien et nièce de Ferdinand de Lesseps. C'est sans doute à cette toile que se rapporte une anecdote assez amusante, rapportée par M. J. Claretie. On sait que depuis longtemps, Ingres avait rompu toutes relations avec son ancien élève. A M. Haro, qui tentait un jour une réconciliation, il avait dit brusquement : « Ne me parlez jamais de cet enfant-là ! » Or, chez le docteur Cabarrus, que fréquentait le Maître, mais qui était aussi un ami des romantiques, une superbe toile de Chassériau attirait tous les regards. M. Ingres, ne pouvait l'éviter, mais il ne manquait jamais de passer inexorable, en se voilant les yeux avec un des pans de sa longue redingote.

Le portrait de Mlle Cabarrus fut « la perle du Salon », au dire d'Arsène Houssaye, dans l'Artiste. On ne sera pas surpris cependant, en tournant quelques pages de ce même journal, de rencontrer un peu plus loin, sous la signature de Clément de Ris, une critique très sévère de cette même toile. Nous avons plusieurs fois constaté que le public, souvent déconcerté par les œuvres de Chassériau, témoignait à ses portraits de femme une particulière méfiance.





XXXII. — Mlle CABARRUS

CHEZ MADAME LA MARQUISE DE MONTFERRIER

PHOT. BRAUN

XXXIII. — FEMME MAURE ALLAITANT UN ENFANT

D'après ce que nous connaissons des affinités pittoresques et littéraires de Chassériau, on s'étonnera peut-être du petit nombre de sujets orientalistes que nous avons rencontrés jusqu'à maintenant. Le SABBAT DES JUIFS *de 1847-48, les panneaux du* COMMERCE *à la Cour des Comptes suffisaient cependant à montrer que l'artiste n'attendait que le loisir de suivre à son tour la voie tracée par Delacroix, Decamps et Marilhat.*

On se rappelle le portrait, exposé au Salon de 1845, d'Ali-Hamed, Khalifat de Constantine. Le peintre, qui s'était lié d'amitié avec son modèle, fut lui rendre visite en Algérie l'année suivante (c'est aussi la date du voyage de Fromentin dans les mêmes régions). Ce séjour, qui fut un réel émerveillement, eut sur l'œuvre de Chassériau une influence considérable. « Le pays est très beau et très neuf — écrivait-il de Constantine à son frère, le 13 mai 1846. — Je vis dans les Mille et une Nuits. *Je crois pouvoir en tirer un vrai parti pour mon art. Je travaille et je regarde. »*

Les souvenirs de l'Algérie n'abandonnèrent jamais Chassériau. Une description de l'atelier du peintre écrite par Gautier quelques semaines après la mort de son ami (l'Artiste, mars 1857) montre quelle prédilection il marqua toujours pour le monde de formes et de couleurs un instant entrevu : « Dans le petit divan où il se reposait quelquefois, les yatagans, les kandjiars, les poignards persans, les pistolets circassiens, les fusils arabes, les vieilles lames de Damas, niellées de versets du Coran, les armes à feu enjolivées d'argent et de corail, tout ce charmant luxe barbare, amour du peintre, se groupait encore en trophée le long des murs; négligemment accrochés, les gandouras, les haïcks, les bournous, les caftans, les vestes brodées d'argent ét d'or, donnaient aux yeux ces fêtes de couleurs par lesquelles l'artiste tâche d'oublier les teintes neutres de nos vêtements lugubres, et semblaient avoir retenu entre leurs plis fripés et miroités les rayons du soleil d'Afrique. »

C'est surtout à partir de 1849, lorque l'achèvement des peintures de la Cour des Comptes lui en eut laissé la liberté, que Chassériau put réaliser ses croquis et faire revivre ses souvenirs d'Algérie. Une cinquantaine de peintures, scènes guerrières ou bien tableaux de la vie des femmes juives ou mauresques nous sont connus, au moins de nom. Le petit panneau reproduit ci-contre, qui ouvre ici cette série, est daté de 1850.



XXXIII. — FEMME MAURE ALLAITANT...

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

XXXIV. — JUIVES DE CONSTANTINE BERÇANT UN ENFANT

Pour nous faire connaître l'orientaliste, il y a mieux que la liste des œuvres inspirées par son voyage en Algérie. Des notes rapides, éparses en marge de ses feuillets d'album, évoquent avec autant de saveur que ses plus belles esquisses, les émotions du peintre devant une scène pittoresque, un geste expressif, une harmonie de tons précieux et rares. Voici, d'après le recueil de V. Chevillard, quelques brefs extraits, pris entre tant d'autres égalementt caractéristiques de son exaltation visuelle devant la nature, de sa dévotion raffinée à son art.

...« Ne pas oublier que les villes ardentes du Midi ont des tons de satin dans les ombres et des lumières radieuses; le ciel d'un bleu brûlant, vert, puis des tons rouges, rougeâtres, puis des tons gris.

...« Velours vert, étoffes jaunes, coiffures de toutes les couleurs, bleu vif, rouge mauve, souvent noir, c'est très beau, les figures colorées et puissantes sur des fonds blancs, les couleurs vives et orientales.

...« Les hommes et les femmes coiffés de jasmin blanc qui pend à leur coiffure en guirlandes sur leur sein rosé; le corps tout entier jeune, fin et

beau; des étoffes légères couvertes de points d'or, comme des étoiles.

...« Pour rehausser de grandes surfaces calmes et grises de murailles, il suffit d'un simple ton d'or à quelques places.

...« Intérieur de femmes mauresques — une couchée, tout le corps nu, à travers une gaze rousse étoilée d'or. Dans la tête, bien saisir le type blanc de la peau, avec les yeux fins et noirs.

...« Le ciel, d'un bleu exquis; les montagnes ordinairement comme du lapis, le jour; l'air poudré d'or, ce qui donne une vapeur splendide; le petit bois extrêmement bleu et lumineux près d'une eau vert émeraude, et ça et là, des trous éclatants de soleil.

...« Étudier une belle femme pliée pour atteindre la main de l'enfant souple et tendre.

...« A Alger, la mer bleue, la ville comme du stuc ou du marbre blanc ; l'horizon rose et bleuâtre; au-dessus de la mer, le ciel bleu léger et lumineux un peu opale. Des vieillards à faces orientales et singulières, vigoureusement peintes sur les murs blancs; les enfants d'une beauté pure, le fond du teint rosé et pâle; les maisons blanches souvent dans la demi-teinte, avec des fonds argentés ou dorés... les poutres qui soutiennent les constructions, quelquefois noires, ce qui relève par la vigueur tout l'ensemble; quand le soleil frappe un endroit, le faire étinceler d'une lumière dorée; le fond des portes d'un noir brun et vigoureux. »



XXXIV. — JUIVES DE CONSTANTINE BERÇANT UN ENFANT

COLLECTION CHRISTOFLE

PHOT. BRAUN

XXXV. — CAVALIERS ARABES EMPORTANT LEURS MORTS

Parmi les scènes algériennes, un petit nombre seulement parut dans les expositions publiques. On doit citer notamment, en 1850, UNE FEMME ET UNE PETITE FILLE MAURESQUE JOUANT AVEC UNE GAZELLE et, à la même date, les CAVALIERS ARABES EMPORTANT LEURS MORTS APRÈS UNE AFFAIRE CONTRE LES SPAHIS.

Cette dernière toile reparut, en même temps que notre numéro suivant, à l'Exposition Universelle de 1855 et figura à la vente de l'artiste en 1857. Par les dimensions c'est, avec le Sabbat des Juifs, la plus importante des œuvres de cette série.



A ce salon de 1850-51, Chassériau ne risquait plus les refus humiliants du début de sa carrière. Le règlement, modifié depuis 1848, enlevait à l'Institut le pouvoir dont il avait fait un si mauvais usage, et donnait aux artistes le droit d'élire eux-

mêmes le jury d'admission. Aussi notre artiste put-il être représenté par huit envois. Mais malgré le succès récent des peintures de la Cour des Comptes, malgré le respect qu'aurait dû commander sa recherche incessante du mieux, il n'apparaît pas que tous les critiques se soient décidés à désarmer.

Le sévère Louis de Geofroy, par exemple, dans la Revue des Deux-Mondes (mars 1851), ne vit dans les CAVALIERS qu'une « composition confuse ».

Comme d'habitude, c'est à Théophile Gautier qu'il faut recourir pour trouver un commentaire inspiré par une entière sympathie.

« Les CAVALIERS ARABES — disait-il — sont une des meilleures inspirations rapportées d'Afrique que le spectacle de cette vie patriarcale et barbare semble avoir enivrées. Il y a une grandeur homérique dans ces groupes d'une simplicité si fière, d'une tournure si noble. — On ne se figure pas autrement les Grecs et les Troyens ramassant leurs morts sous les remparts d'Ilium après un de ces combats où les dieux prenaient fait et cause pour les mortels. Quelles têtes héroïquement suaves ont ces jeunes guerriers enveloppés de voiles, comme des femmes, avec leurs grands yeux fatalistes, leurs bouches languissantes et leur physionomie exténuée ! Et pourtant, quand la poudre parle, ils bondissent, forts comme des lions, agiles comme des panthères, sur ces chevaux mornes qui, penchant la tête, et l'œil à demi caché par leur crinière, flairent d'un air de dégout l'odeur des cadavres. » (L'Artiste, mars 1857.)



XXXV. — CAVALIERS ARABES EMPORTANT LEURS MORTS (FRAGMENT)

COLLECTION PÉREIRE

PHOT. BRAUN

XXXVI. — CHEFS ARABES SE DÉFIANT

Au Salon de 1852, parut une toile inséparable de la précédente, les CHEFS ARABES SE DÉFIANT EN COMBAT SINGULIER. L'artiste attachait du prix à ces deux compositions, qu'il fit reparaitre à l'Exposition universelle de 1855. Il est assez singulier de constater par un coup d'œil sur les écrits de cette époque combien l'opinion du public se modifia à leur égard dans ce court intervalle de trois années.

...« Les tableaux de M. Chassériau, cette année — disent les Goncourt en 1852 — sont un piège à la critique. Ils l'exposent à dire par-dessus la tête de M. Chassériau plus de mal que de bien de M. Delacroix. »

...« Puisque M. Eugène Delacroix n'a rien exposé — écrit Grün à la même date — voici deux tableaux qui ne peuvent être que de M. Chassériau; il n'y a que lui pour copier ainsi M. Delacroix. S'il ne croit pas à la critique, que M. Chassériau n'écoute que son intérêt...; qu'après avoir imité deux maîtres tout opposés, il se cherche enfin lui-même. »

L'auteur relève après ce préambule quelques négligences dans le dessin et conclut : « Autre chose est l'esquisse, autre chose le tableau. Le mouvement ne perd rien à être rendu correctement, et il ne

saurait jamais excuser les attaches impossibles, les mains ou les pieds fantastiques, les membres monstrueux. Cela dit, je louerai volontiers, dans les Arabes de M. Chassériau, un beau caractère, une expression fière, une tournure puissante ».

...« Nous avons regardé très attentivement le tableau des CHEFS ARABES SE DÉFIANT — dit enfin Bouniol. Assurément, ce n'est point là l'œuvre d'un pinceau vulgaire... M. Ch., élève de M. Ingres, n'a pas tout à fait désappris l'art du dessin, bien qu'il ne se pique guère d'une rigide orthodoxie. Les draperies tortillées tombent assez lourdement. Le cheval de gauche, maigre pour le cavalier, contraste trop avec l'autre, campé fièrement et d'une si robuste encolure. Le paysage manque d'espace et les personnages y semblent à l'étroit. Puis, au lieu de ces traits écrasés, de ces types sauvages et un peu vulgaires, j'eusse préféré la beauté des formes, si fréquent (sic), dans les familles patriarchales (sic), et le profil oriental dans sa sévère pureté. » (Bathild Bouniol, Causeries d'un amateur, 1852.)

Trois ans plus tard, il n'est plus question de tous ces reproches : « Cette composition est réellement remarquable — dit E. Gebauer — et nous ne craignons pas d'en louer sans réserve l'agencement et la couleur. » (Exposition de 1855.)

... Les CAVALIERS et les CHEFS ARABES sont « des œuvres qui resteront, parce que les tons sont sans exagération, parce qu'ils sont assortis et qu'ils sont en harmonie avec la sévérité de la composition. » (Ch. Perrier, l'Artiste, juillet 1855.)



XXXVI. — CHEFS ARABES SE DÉFIANT...

COLLECTION DE MADAME GRAS

PHOT. BRAUN

XXXVII. — SAPHO

Le goût des scènes arabes ne faisait pas oublier à Chassériau son ancienne prédilection pour l'antiquité. Mais pour lui, la Grèce, comme l'Orient, comme la tradition religieuse, comme l'allégorie, n'étaient qu'une occasion d'introduire dans son art cette note d'exotisme qu'il affectionnait, et de nuancer de rêve son amour du naturel. « Penser à cette vérité, écrivait-il, qu'il faut voir les maîtres et l'antique à travers la nature; autrement, on n'est plus qu'un souvenir usé; avec cela, au contraire, un souvenir vivant. Rendre ce qu'on a dans l'âme d'une façon visible, vraie et fine, car la nature seule a cette fraîcheur et ce mordant... »



Au Salon de 1850-51, Chassériau exposa une SAPHO, dont quelques personnes aimèrent la passion, la pose affaissée, la main qui se cramponne au rocher (voir une brochure de Sabatier-Ungher à cette date).

L'artiste a peint deux exemplaires de cette composition. L'un d'eux (reproduit ici) appartient à Mme Gras, l'autre est dans la famille de Tocqueville. On connaît aussi un essai d'eau-forte sur le même sujet (Cabinet de l'Amateur et de l'Antiquaire, 1844).

L'œuvre fut reproduite dans une lithographie d'Anastasi, meilleur dessinateur dans ses paysages que dans ses figures. Par une erreur fâcheuse d'interprétation, l'herbe maigre du rocher sur lequel la désespérée se prépare à la mort s'est transformée en une sorte de litière presque moelleuse. Le peintre fut, dit-on, désolé par ce détail malencontreux, et aussi, sans doute, par l'alourdissement de cette silhouette qu'il avait tracée avec sa recherche habituelle de la distinction.

« Ne jamais oublier — écrivait-il dans ses notes — qu'il faut, pour toute peinture historique, d'abord la solidité et la simplicité dans les tons, ainsi qu'un bel et facile agencement de lignes, gracieux pour l'œil même dans un rêve terrible.

« Le plaisir qu'on éprouve devant un tableau vient toujours en premier de ce que sa vue ne fatigue pas, pour ainsi dire, qu'il se laisse voir. »



XXXVII. — SAPHO

COLLECTION DE MADAME GRAS PHOT. BRAUN

XXXVIII. — FEMME DE PÊCHEUR

La SAPHO de 1850-51 aurait été plus remarquée si la sympathie de tous les visiteurs n'était allée tout d'abord à une autre petite composition de l'artiste exposée non loin d'elle.

« Entre trois ou quatre tableaux de petite dimension — dit Louis de Geofroy — dont le coloris haché et dur fatigue l'œil, il est une FEMME DE PÊCHEUR DE MOLA DI GAETE EMBRASSANT UN ENFANT, qui mérite d'être distinguée pour un ressouvenir d'élégance florentine (Revue des Deux Mondes, mars 1851) ».

Cette œuvre est très supérieure à la SAPHO de forme, de couleur et d'exécution, dit Sabatier-Ungher, dans sa brochure de 1851. « C'est de l'art grec vivant; c'est la réalité en unité parfaite avec l'idéal; il y a l'élégance d'une grecque et la tendresse d'une mère. Ce petit tableau est pur et noble comme un camée antique. »

L'année suivante, en publiant une lithographie de Lemoine, d'après le tableau de Chassériau, l'Artiste, oct. 1852) accompagne la reproduction du commentaire suivant : « On se rappelle avoir vu, au Salon de 1851, cette fine peinture, harmo-

nieuse et sobre dans sa couleur rosée, simple et émouvante par la composition et le sentiment. Une mère embrassant son enfant, c'est là un thème vieux comme le monde, mais Théodore Chassériau l'a poétiquement rajeuni ».

Un peu plus tard encore, Paul Mantz, dans le même journal (oct. 1856) rappelait son agréable surprise devant cette « œuvre tout à fait personnelle et d'une distinction véritable... qu'on aurait dû remarquer davantage... Pour moi — ajoutait-il — j'ai gardé le meilleur souvenir de cette fine peinture parce qu'elle était simple, parce qu'elle avait un aspect original, et surtout parce que, mieux dotée en ce sens que beaucoup de ses aînées, elle contenait un parfum qui vient du cœur et qui y va. Dans cette étude maternelle, dans cet ardent baiser si bien donné, si bien reçu, il y avait un sentiment, une prière, un charme, je ne sais quoi enfin qui révèle chez l'artiste... une tendresse d'âme dont on regrette qu'il n'ait pas plus souvent fait luire sur son œuvre la chaleur bénie ».

Il n'y a qu'un mot à reprendre dans ce commentaire digne de l'œuvre délicate qui l'a inspiré. Cette forme particulière de tendresse, qui a touché Paul Mantz, loin d'être une exception chez Chassériau est au contraire une de ses notes préférées. Si l'on feuillette ce volume et surtout si l'on peut en rapprocher de nombreux croquis et essais de gravure de l'artiste, on verra le baiser maternel revenir sous son crayon comme une véritable obsession.



XXXVIII. — FEMME DE PÊCHEUR

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

XXXIX. — BAIGNEUSE ENDORMIE

A ce même Salon de 1850-51, le plus riche en œuvres de Chassériau, l'artiste avait encore une Baigneuse endormie près d'une Source. *Comme l'indique ce simple titre, il renonçait hardiment ici à habiller de mythologie le beau sujet qui a tenté tant de peintres de notre temps : un nu de femme couchée dans un paysage plus ou moins conventionnel, qui fait valoir la splendeur des chairs.*

Quelques juges, sévères d'habitude aux innovations du jeune maître, trouvèrent cependant à cette toile une tenue assez classique pour mériter des éloges sans réserves : « Nous louerons M. Chassériau, écrit Louis de Geofroy pour sa Baigneuse..., *qui est d'une grâce sévère. Le nu dans ce style là est rare aujourd'hui. On n'aborde plus volontiers ces grandes diifficultés ou bien on les traite avec une gaillardise qui nécessiterait la salutaire intervention du commissaire de police. On a beau abjurer*

ses premières croyances, il en reste toujours quelque chose, et, fort heureusement pour M. Chassériau, le goût de lignes de sa BAIGNEUSE décèle l'ancien élève d'Ingres, qu'on ne retrouve plus dans ses autres compositions (Revue des Deux Mondes, mars 1851).

Dans l'Artiste, la même année, le tableau inspirait à Amédée Pommier un sonnet mieux approprié au caractère voluptueux de l'œuvre :

Chut, avançons sans bruit, gardons de l'éveiller.
Nous pourrons contempler sous le rideau des branches
L'imprudente dormeuse et ses épaules blanches
Et ses bras arrondis lui servant d'oreiller

Elle a cru sans péril pouvoir se dépouiller
De sa longue tunique aux onduleuses manches,
Car nul ne devait voir le sa in de ses hanches
Hormis le flot limpide, heureux de les mouiller...

Achetée par l'Etat, la BAIGNEUSE fut envoyée à la ville d'Avignon. Longtemps reléguée dans un grenier, par un sentiment de pruderie dont les collections de province offrent malheureusement plus d'un exemple, elle a enfin pris rang au Musée Calvet, où il y a peu de temps du moins, elle était encore fort mal placée.

Nous allons retrouver plus loin un portrait plus discret du beau modèle qui a inspiré la BAIGNEUSE d'Avignon et tant d'autres œuvres de la même période.



XXXIX. — BAIGNEUSE ENDORMIE

MUSÉE D'AVIGNON

PHOT. BULLOZ

XL. — ALICE OZY

Julie-Justine Pilloy (1820-1893) fut, sous le nom d'Alice Ozy, une des actrices les plus en vue de ce temps. Son esprit, son charme et ses aventures ont inspiré mille échos, chroniques ou poèmes, dans lesquels son historien le plus récent, M. Louis Loviot, doit avoir eu peine à démêler la vérité — qu'on y trouve parfois — de la fable, — qui n'y manque guère.

Au Vaudeville, à la Porte Saint-Martin, et surtout aux Variétés, où elle se produisit de 1840 à 1855, elle jouait avec vivacité les soubrettes et autres rôles secondaires. Elle incarnait avec un mérite plus rare encore les personnages fabuleux ou mythologiques qui s'habillent principalement avec des ailes de zéphyres, une baguette de fée ou une parure de diamants. Les siens étaient parmi les plus beaux de Paris et elle eût pu en montrer de plus beaux encore si elle n'avait apporté dans ses relations une désinvolture et une sorte de désintéressement fort distingués.

Dans son entourage figurèrent, à des titres divers, de grands seigneurs, comme le duc d'Aumale ou le duc de Morny, des écrivains, comme Gautier, Victor Hugo et son fils Charles, Théodore de Banville et Paul de Saint-Victor, des artistes, comme le sculpteur Préault, comme les peintres Couture, Amaury-Duval et Vidal qui dessinèrent ou peignirent des portraits d'elle, comme Gustave Doré, un de ses derniers amis.

C'est sans doute par Théophile Gautier, son fidèle camarade, qu'elle fit vers 1848 la connaissance de Théodore Chassériau. L'artiste ne dédaignait pas la société des femmes, où il avait remporté de nombreux succès. Il y eut entre les deux jeunes gens une liaison assez longue — elle dura deux ans — qui laissa dans l'esprit d'Alice Ozy le plus profond souvenir. Quand elle eut volontairement quitté la scène en plein triomphe, elle garda à la mémoire du peintre un véritable culte et rassembla pieusement dans sa retraite toutes les toiles de sa main qu'elle put réunir.

Peut-être nous excusera-t-on d'avoir très sommairement rapporté ici ces détails biographiques, souvent publiés avec des variantes plus ou moins fantaisistes ; la beauté d'Ozy revit dans quelques-unes des plus charmantes œuvres de notre artiste, et nous devions tout au moins rappeler d'autre part que si l'admirable SUZANNE de 1839 est entrée au Louvre, nous le devons à un don d'Alice Ozy.





XL. — ALICE OZY

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

DESSIN. - PHOT. BRAUN

XLI. — JEUNE FEMME SORTANT DU BAIN

On reconnaîtra une sœur de la BAIGNEUSE *d'Avignon dans la gracieuse étude, datée de 1849, qui figure dans la collection de M. Arthur Chassériau.*

Cette jeune orientale, prête à revêtir sa belle nudité avec les riches étoffes qu'un esclave retire d'un coffret précieux, semble incarner la Bacchis de la nouvelle de Gautier la Chaîne d'or ou l'Amant partagé, *et l'on verra tout à l'heure que le rapprochement n'est pas trop forcé : « Elle est grande, svelte, bien faite; elle a les yeux et les cheveux noirs, la bouche épanouie, le sourire étincelant, le regard humide et lustré, le son de la voix charmant, les bras ronds et forts, terminés par des mains d'une délicatesse parfaite. Sa peau est d'un brun plein de feu et de vigueur, doré de reflets blonds comme le cou de Cérès après la moisson ; sa gorge fière et pure soulève de beaux plis à sa tunique de byssus ».*

La Bacchis de Gautier n'était pas un mythe ; il

l'avait représentée lui-même dans un pastel dessiné d'après nature et c'est Alice Ozy qui avait bien voulu lui servir de modèle — Alice Ozy qui a certainement inspiré les BAIGNEUSES *de Chassériau.*



En peignant ces figures isolées il semble que Chassériau se soit essayé pour la grande composition dans laquelle il va résumer sa dévotion à la beauté féminine. Nos deux BAIGNEUSES *sont une nouvelle étape dans sa recherche de cet idéal que Paul Mantz, à propos du* TEPIDARIUM, *analyse avec beaucoup de finesse et un peu d'injustice : « Loin de respecter les formes consacrées de l'élégance antique, il s'était fait... un modèle de femme incessamment pareille à elle-même... où l'ovale allongé de certaines races d'Orient se combine avec la tristesse maladive et les yeux agrandis de ces poétiques créatures que nous rencontrons dans les salons et dans les rues, et qu'il nous serait doux d'aimer, non parce qu'elles sont belles, mais parce qu'elles souffrent. L'antiquité pensait autrement que nous sur ce point délicat : elle aimait la force dans la grâce... qui sait si ce n'est pas un honneur pour lui d'avoir cherché autre chose et d'avoir, aux dépens d'un succès facile, essayé de dégager du chaos où nous flottons quelques-uns des éléments de la grande inconnue qui sera l'idéal moderne. » (L'Artiste, oct. 1856.)*





XLI. — JEUNE FEMME SORTANT DU BAIN

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

XLII. — LE TEPIDARIUM

C'est l'œuvre la plus connue de l'artiste. C'est aussi la seule qui soit entrée par les voies officielles au Luxembourg et enfin au Louvre. Au Salon de 1853, où elle figura d'abord et à l'Exposition de 1855, où elle reparut ensuite, elle fournit à beaucoup d'anciens adversaires de Chassériau l'occasion de se rallier enfin à sa cause.

Edmond About, après avoir évoqué les ruines du Tepidarium de Pompéi et les efforts du voyageur pour le reconstituer et le repeupler par la pensée, ajoute : « J'avoue en toute humilité que mon imagination n'a rien produit d'aussi pittoresque que le tableau de M. Chassériau ». Paul Mantz loue avec lui « la tiédeur de l'atmosphère humide » et la « nonchalance alanguie des attitudes ». Les plus sévères ne critiquent les deux figures du premier plan que pour mieux louer les deux autres. « Ce sont les comparses qui sauvent la pièce », dit méchamment Ch. Perrier. Certaines « violences inutiles de coloris » déplaisent encore aux classiques, mais même les plus prudents renoncent à morigéner l'auteur.

« Je ne me suis pas fait faute — dit Clément de Ris — de reprocher à M. Chassériau son imitation exagérée de Delacroix, j'ai donc les coudées franches pour

lui rendre aujourd'hui la complète justice qui lui est due pour son tableau qu'il intitule le TEPIDARIUM.

« Non seulement j'y trouve toute l'originalité de ses débuts, mais je la retrouve avec un progrès sensible, des plus marqués et des plus remarquables. Il a gagné en harmonie, en fermeté, en sûreté de lui-même tout ce qu'il a perdu en bizarrerie... M. Chassériau n'avait rien fait jusqu'à présent d'aussi remarquable que ce tableau. » (L'Artiste, 1853.)

« Depuis que ce talent agressif en quelque sorte a essayé de se faire plus humble — écrit à son tour H. Delaborde, ami zélé de M. Ingres — ne voit-on pas mieux déjà ce qu'il vaut? Le sentiment grandiose du geste et de la tournure est la qualité qui domine dans LE TEPIDARIUM *comme dans les œuvres précédentes de M. Chassériau; mais ici cette qualité devient plus évidente parce qu'elle est plus sobrement exploitée. La majesté des têtes est moins souvent déparée par les négligences affectées de la touche; le modèle n'est plus indiqué avec cette hardiesse brutale du pinceau qui parodiait la sûreté magistrale, et, condition difficile à remplir en un pareil sujet — les formes et les attitudes de toutes ces femmes à demi-nues n'ont qu'une grâce sérieuse et un charme de bon aloi...* LE TEPIDARIUM *n'est pas un des tableaux les plus complets du Salon: ne peut-on dire toutefois qu'il mérite d'être remarqué l'un des premiers, parce qu'il en est peu qui dénotent autant de sève, de vraie force et de franchise dans le sentiment? » (Revue des Deux Mondes, juin 1853.)*

XLII. — Le Tepidarium

MUSÉE DU LOUVRE PHOT. BRAUN

XLIII. — MAZEPPA

Au Salon de 1853, LE TEPIDARIUM, en retenant l'attention des critiques avait fait tort à une charmante petite toile, aujourd'hui dans la collection de M. Arthur Chassériau.

A côté de l'autre composition, où l'on crut voir des concessions au goût classique, elle pouvait montrer que l'artiste ne reniait rien de ses croyances. Le sujet, UNE JEUNE FILLE COSAQUE TROUVE MAZEPPA ÉVANOUI SUR LE CHEVAL MORT DE FATIGUE, appartenait à la pure tradition romantique. Chassériau avait pour parrains Hugo avec sa célèbre Orientale :

... Il court, il vole, il tombe
Et se relève roi,

et surtout Byron, dont l'artiste inscrivait le nom sur le livret du Salon.

On connaît l'épisode dont la légende avait embelli

la jeunesse de ce politique maladroit, hetman des Zaporogues, puis prince de l'Ukraine et allié de Pierre le Grand, enfin puni par ce dernier de sa trahison. Aimé, disait-on, d'une grande dame, à la cour de Pologne où il était simple page, le jeune homme avait été surpris par le mari et lié tout nu sur un cheval sauvage, qui l'avait emporté, à travers les forêts et les steppes, jusque dans l'Ukraine. C'est là qu'il fut recueilli, à demi-mort, par les Cosaques qui en firent leur chef.

On se rappelle que le sujet était entré dans la peinture au Salon de 1827, avec le MAZEPPA LIÉ SUR SON CHEVAL, qui fut le chef-d'œuvre de Louis Boulanger (Musée de Rouen), et le MAZEPPA POURSUIVI PAR LES LOUPS, d'Horace Vernet, plus populaire encore (Musée d'Avignon).

La composition de Chassériau est conçue dans un sentiment tout différent. La course effrénée a pris fin, et l'apaisement succède à l'horreur. Dans une riche gamme de bleus assourdis, la jeune Zaporogue, comme une Nausicaa romantique, apporte au naufragé sa pitié et sa tendresse. Gracieuse et noble comme les premières héroïnes de Chassériau, la jeune fille a cet accent plus humain, ce galbe plus éloigné de la statuaire que nous avons vu se dégager peu à peu dans l'œuvre de l'artiste.



XLIII. — MAZEPPA

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

XLIV. — SAINT FRANÇOIS-XAVIER

Vers le mois d'avril 1854, Chassériau termina à Saint-Roch la décoration de la chapelle des fonts baptismaux, commandée par la Ville de Paris.

Comme à Saint-Merri, les couleurs, délayées dans l'huile et appliquées directement sur l'enduit du mur, ont les tons mats de la fresque. Mais l'emplacement était plus détestable encore qu'à Saint-Merri et la même honteuse négligence a laissé dégrader les peintures, encrasser les verrières que traversent quelques rayons d'un jour triste et louche.

Dans une sorte de niche, voisine de l'entrée de l'église, on entrevoit à grand'peine SAINT PHILIPPE BAPTISANT L'EUNUQUE DE LA REINE D'ÉTHIOPIE. La splendeur orientale du cortège de la reine s'ensevelit aujourd'hui dans les ténèbres les plus obscures.

En face, sur un tympan de forme assez disgracieuse, on devine mieux l'autre composition, SAINT FRANÇOIS-XAVIER, APÔTRE DES INDES ET DU JAPON. Une esquisse du Musée de Bagnères-de-Bigorre, que nous reproduisons ici, après M. H. Marcel, permet d'ailleurs de se faire une idée plus nette de la scène.

Ces œuvres, aujourd'hui si délaissées, furent admirées de tous les contemporains. Clément de Ris et le vicomte Delaborde, que LE TEPIDARIUM avait fait

passer dans le camp de Chassériau, lui renouvelèrent à ce propos leur absolution pour ses « erreurs » passées.

En même temps, l'œuvre était décrite en quelques pages magnifiques par Paul de Saint-Victor. Au centre, le missionnaire, avec sa figure « sublime et souffrante que semble consumer la fièvre jaune de la charité, ses yeux ardents et morbides, ses traits marqués des stigmates profonds de la pénitence, ses lèvres exténuées par la soif et brûlées par la soif des âmes, le geste endolori de son bras qui semble fatigué d'avoir baptisé le monde... A gauche du saint, sourit le blond et candide profil du jeune enfant de chœur; à sa droite, un novice de haute taille dresse en l'air un grand crucifix d'argent... Son visage sévère, encadré par l'ovale du capuchon rabattu, est empreint de morgue et de grandezza monastique... Il regarde de haut en bas la foule infidèle précipitée aux genoux du prêtre » : paria, rajah de haute mine, brahme à la barbe flottante, mère tendant au saint son enfant qui sourit; à l'autre extrémité, « dans la posture humiliée des cariatides, une femme africaine qui présente au spectateur son dos sombre et mat où la lumière s'écrase en plaques argentées; à l'autre bout s'adosse une Japonaise, dont le profil stupide et la vague tournure de pagode semblent exprimer l'endurcissement idolâtre... Cette foule bigarrée entrelace dans les groupes, depuis la peau de jais du Soudan jusqu'au teint cuivré du Japon, toutes les couleurs et toutes les nuances humaines de l'Asie... »



XLIV. — SAINT FRANÇOIS-XAVIER

MUSÉE DE BAGNÈRES-DE-BIGORRE

PHOT. DU JOURNAL « LES ARTS »

XLV. — LA DÉFENSE DES GAULES

A l'Exposition Universelle de 1855, qui consacra le triomphe de Delacroix, on put mesurer aussi les progrès faits par la renommée de Chassériau. La SUZANNE de 1839, les CAVALIERS ARABES de 1850, les CHEFS ARABES de 1852, LE TEPIDARIUM de 1853 reparurent avec une autorité accrue. Seule, une œuvre nouvelle de l'artiste, exposée en même temps, la DÉFENSE DES GAULES, fut assez mal accueillie. Cette toile, représentant une sortie de Gaulois, conduits par Vercingétorix, qui a reparu à l'Exposition de 1889 et qui a été donnée par l'État au Musée de Clermont-Ferrand, fut un des échecs les plus caractérisés de la carrière du peintre. Une dernière fois, la presse eut l'occasion de remettre en cours ses reproches accoutumés.

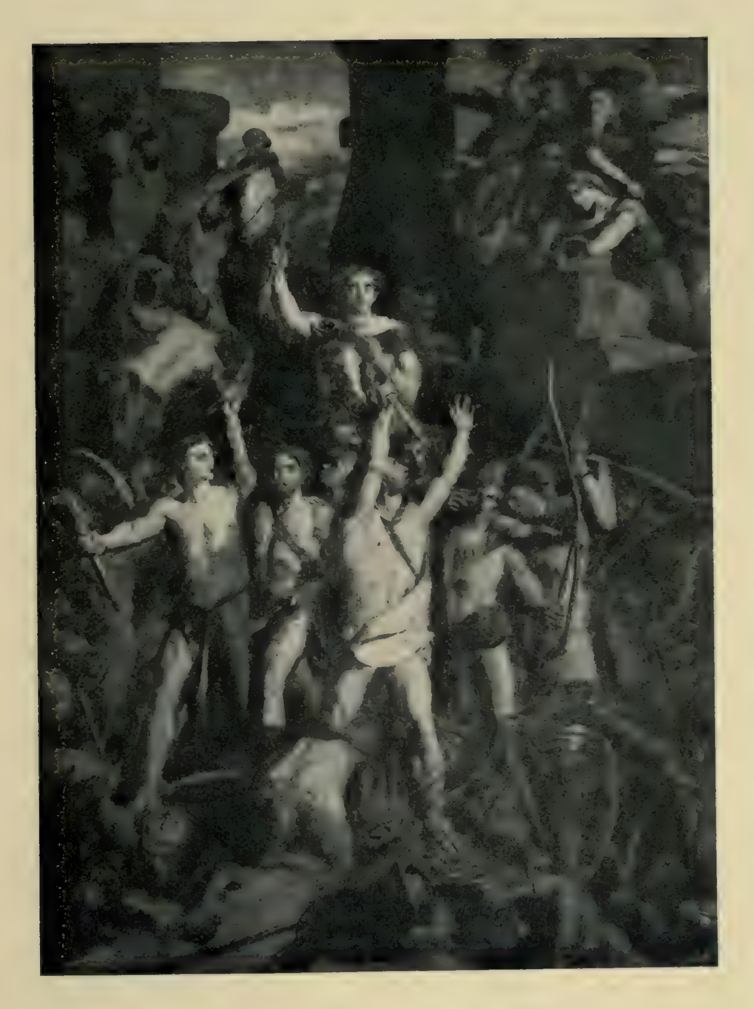
Coloris brillant, mais faux et heurté, personnages trop serrés, expressions trop identiques, disent Ernest Gebauer et de la Rochenoire. « C'est le comble de ce qu'on a appelé le dévergondage de la palette — ajoute Ch. Perrier, admirateur cependant de Delacroix... Il est impossible de se figurer le miroitement prodigieux de ce tableau, où le peintre a réuni à plaisir les tons les plus vifs et les plus discordants. C'est une gamme d'une dissonance qui arrive au charivari... Les couleurs les plus opposées se croisent, se heurtent, s'entrechoquent avec un effet assourdissant... » En somme, conclut Delécluze, après « un

retour passager dans le bon goût », le peintre est retombé « dans tous ses égarements pittoresques ».

Parmi les plus sévères, Maxime du Camp se distingue par la violence de ses attaques. « Malgré les avis sages et réitérés que la critique lui a souvent donnés, il a continué sa route où maintenant il est fourvoyé à toujours. Il arrive aujourd'hui... avec des tableaux tels que nous n'aurons pas à en parler, car ils n'appartiennent même plus à la peinture. » M. Chassériau, dit-il enfin, séide aveugle de Delacroix, imite son maître comme le singe imite l'homme. Aussi l'avenir ne tiendra pas plus compte de lui que de Lehmann, imitateur littéral de M. Ingres !

L'avenir passera vraisemblablement queique chose par profits et pertes : le verdict de M. Maxime du Camp.

Parmi les compte-rendus sympathiques à l'œuvre, citons celui d'Edmond About, qui, après avoir attribué à l'artiste une place équitable entre Ingres et Delacroix, décrit le tableau en ces termes : « Ce qu'on aperçoit au premier coup d'œil, c'est beaucoup de chair humaine : c'est aussi ce qui frappait les Romains dans leurs guerres contre les Gaulois. Les historiens parlent avec une certaine émotion de ces grands corps nus, dont la chair blanche courait au-devant des blessures et semblait défier la mort... M. Chassériau a rendu avec talent l'aspect de ces étranges guerres, le courage naïf et presque enfantin de nos ancêtres, l'acharnement et les cris de nos aïeuls : son tableau vaut une page de M. Michelet. »



XLV. — LA DÉFENSE DES GAULES

MUSÉE DE CLERMONT-FERRAND PHOT. BRAUN

XLVI. — LA DESCENTE DE CROIX DE SAINT-PHILIPPE-DU-ROULE

Commencée en 1854, la décoration de l'hémicycle qui termine la voûte de Saint-Philippe-du-Roule et s'étend au-dessus du maître-autel, fut découverte en 1856. Un peu moins mal partagée que les autres grandes compositions de Chassériau, cette œuvre maîtresse paraît être restée intacte et l'on peut, par certains jours exceptionnellement ensoleillés, l'admirer dans toute son intégrité. Malheureusement voici que les infiltrations la menacent à son tour et qu'il est urgent de prendre des mesures de préservation. Ajoutons que son emplacement très élevé et la concavité de la surface peinte rendent une photographie d'ensemble impossible à donner. Même dans le fragment central que nous reproduisons ici, il faut tenir compte des déformations inévitables qui se produisent aux extrémités.

Autour de ce groupe principal, il faut imaginer, d'une part, l'escorte de soldats romains, plus ou moins indifférents au drame, et, de l'autre, la foule des prêtres, des scribes et des pharisiens qui raille ou injurie le supplicié. « En rétablissant, disait Paul de Saint-Victor, ce pathétique épilogue des douleurs du Christ, M. Chassériau a tiré d'une scène qui paraissait épuisée un effet frappant et nouveau. Le drame

qu'on croyait fini recommence; Jésus souffre encore jusque dans la mort. »

L'écrivain loue le peintre de n'avoir pas traité le Christ selon la coutume, en Marsyas d'académie. Il analyse l'héroïsme, la gravité, la ferveur et la tendresse de la scène centrale et conclut: « La DESCENTE DE CROIX... place très haut M. Chassériau, elle atteste les progrès soutenus qu'il fait vers les hauteurs du style et de la pensée. La peinture monumentale nous le montre à chaque épreuve nouvelle plus maître de sa fougue, plus sûr de ses moyens, plus avancé dans cette passion du dessin et de la couleur qu'il poursuit comme un noble rêve. Personne plus que lui, dans l'École, n'a le sentiment et la volonté du grand art; il y est entré en maître dans la vaste composition que nous venons de décrire. Elle est de celles qui marquent dans la carrière d'un artiste et qui inaugurent en quelque sorte sa virilité ».

Ces peintures de Chassériau, disait d'autre part Gustave Planche, « sont très certainement son meilleur ouvrage ». Ce juge très difficile, qui n'aimait ni les décorations de Saint-Merri ni celles de la Cour des Comptes, regrette que le peintre — non faute de conscience ou de scrupules, mais par un préjugé de sa génération — ait cru que la lenteur dans l'exécution amoindrit le charme poétique. Chassériau, selon lui, manque quelquefois de clarté et de précision. Mais il possède « une puissance d'imagination qui n'appartient pas aux peintres vulgaires... Il a cherché, il a trouvé le côté pathétique du sujet ».



XLVI. — DESCENTE DE CROIX

SAINT-PHILIPPE-DU-ROULE

PHOT. BRAUN

XLVII. — ADORATION DES MAGES

Chassériau avait noté un jour cette idée de tableau qui séduisait son goût d'orientalisme : « Un chameau ou un dromadaire blanc de la Nubie. Faire les trois Mages qui offrent des gazelles, des petits chevreaux et des agneaux sans tache; mettre ensuite comme ornements toutes les plantes des jardins qui sont rares et qui viennent de l'Inde et des pays lointains, et puis des éléphants ».

C'est tout à la fin de sa vie (1856) qu'il réalisa son projet, en réduisant cependant le rôle des accessoires au profit de la scène principale. Cette composition, que nous reproduisons ici, a appartenu à la Princesse Cantacuzène, qui a inspiré, dit-on, le personnage de la Vierge. On pourrait en rapprocher une ADORATION DES BERGERS, *un peu antérieure, mais traitée avec le même sentiment de grâce qui n'appartient qu'à Chassériau (Collection de Mme Gras).*

Ces qualités rares de délicatesse de cœur ne se sont jamais démenties d'un bout à l'autre de la carrière de l'artiste. Cette note de douceur, de

tendresse, de mélancolie, de sensibilité contenue en même temps que d'élégance et de distinction, qui colorent si délicatement tout son œuvre, n'aurait-elle pas dû lui éviter le reproche, si souvent renouvelé, de manquer de personnalité.

Ingres, Delacroix! avons-nous trop souvent répété avec les contemporains eux-mêmes, comme si tout l'effort de Chassériau n'avait consisté qu'à passer de l'une à l'autre discipline, à enfermer dans le dessin de son ancien maître la couleur du nouveau.

Ce problème technique l'a hanté assurément, et Thoré a fort bien analysé en 1847, dans le Constitutionnel, le procédé de l'Artiste, accusant d'abord le modelé par la relation des couleurs et les dégradations de la lumière et revenant ensuite sur les contours, qu'il cerne par des lignes de bistre et des accents vigoureux.

Mais, outre qu'il a souvent en propre une palette et un dessin, s'est-il borné, se serait-il borné surtout s'il eut poursuivi sa carrière, à un habile compromis entre deux techniques, celui qui poursuivait, avec une continuelle dévotion, avec une lucidité dont ses notes font foi, ce double idéal : simplicité et richesse, noble gravité et ardeur ingénue, naïveté et hauteur, symbolisme et observation concrète, poésie et réalité?



XLVII. — Adoration des Mages

COLLECTION PARTICULIÈRE — PHOT. BRAUN

XLVIII. — INTÉRIEUR DE HAREM

A la question qui vient de se poser, et que chacun se pose devant l'œuvre interrompu de l'artiste, Paul Mantz a éloquemment répondu, dans la belle étude qu'il écrivit sur Chassériau, quelques jours après sa mort :

« Hélas, le semeur est parti avant la moisson... Avait-il atteint le but? Non. Il cherchait encore, il aurait cherché toujours. Élevé sous l'austère discipline de M. Ingres, il avait déserté ce premier enseignement; j'en suis sûr, il aurait de même abandonné Delacroix, et, dans son éternel voyage, il serait allé, je ne dit pas plus loin, mais ailleurs, car ce noble esprit qui savait si bien la théorie de l'art et qui jugeait si justement les œuvres des autres, ce sérieux artiste qu'il était si bon de consulter et qui donnait des conseils si sages, il était tourmenté pour lui-même, et, bien qu'il ne l'ait pas dit, il a souffert dans la religion douteuse de son talent sans étoile. L'avenir verra dans Théodore

Chassériau une des plus nobles victimes des hésitations des temps troublés où nous sommes... Il a voulu associer les contraires et concilier l'inconciliable... S'il rencontra, dans cette lutte avec l'impossible, sa fatalité et son supplice, qu'il y trouve aussi son honneur. » (L'Artiste, octobre 1856.)



Parmi les toiles que la mort prématurée de l'artiste laissait inachevées, il en est une qui nous semble apporter un témoignage plus décisif encore que celui de Paul Mantz. C'est une esquisse très poussée, que Gautier vit dans l'atelier du peintre en octobre 1857. « L'INTÉRIEUR DU HAREM, dit-il, quoique resté à l'état d'ébauche dans quelques parties, n'est pas moins une toile délicieuse. Deux femmes, en brillants costumes, se renversent sur les coussins d'un divan, avec des poses fatiguées et languissantes et ces gestes d'ennui nerveux qu'inspirent la clôture du harem et la présence de l'eunuque noir; la tête de la femme rejetée en arrière, la plus finie du tableau, est charmante. »

Comme inspiration, il n'y a rien là qui ajoute sensiblement à ce que nous connaissons déjà. Mais l'élégante liberté du dessin, la tiède harmonie de la couleur surtout, nous semblent affirmer les ressources nouvelles que l'artiste tenait encore en réserve pour achever la tâche entreprise avec tant de noblesse et d'ardeur.



XLVIII. — INTÉRIEUR DE HAREM (INACHEVÉ)

COLLECTION ARTHUR CHASSÉRIAU

PHOT. BRAUN

TABLE





ABONNEMENT

A

"l'Art de Notre Temps"

LA SÉRIE COMPLÈTE DES 10 ALBUMS
ANNONCÉS PLUS HAUT

France : 30 fr. Étranger : 35 fr.

Par faveur exceptionnelle

ET JUSQU'AU 1er MAI SEULEMENT

Tous les acheteurs de ce premier album pourront souscrire aux neuf autres volumes restant à paraître dans la première série :

AU PRIX DE 26 FR. 50

C'EST-A-DIRE AU PRIX DE 30 FRANCS DIMINUÉ DE 3 FR. 50, VALEUR DU PREMIER ALBUM